Warley Matias de Souza

LITERATURA HOMOERÓTICA

Warley Matias de Souza

LITERATURA HOMOERÓTICA

Souza, Warley Matias de, 1974-
Literatura homoerótica / Warley Matias de Souza. –
1ª ed., 2020.
ISBN 978-85-924102-7-8
1. Literatura homoerótica – História e crítica – Teses. I. Título.
CDD-B869.9
LITERATURA HOMOERÓTICA
Copyright © 2020 WARLEY MATIAS DE SOUZA

(Obra revista pelo autor em 2023)

Este livro é parte da dissertação de mestrado intitulada *Literatura homoerótica: o homoerotismo em seis narrativas brasileiras*, defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em 2010.

Agradecimentos

Aos integrantes da banca examinadora: Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça e Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

E a meu amigo e orientador de mestrado Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, por me dar a liberdade necessária e respeitar os meus limites. E, acima de tudo, por respeitar as minhas ideias.

Ora, tôda Forma é também um Valor; por isso, entre a língua e o estilo, há lugar para outra realidade formal: a escritura. Em tôda e qualquer forma literária, existe a escolha geral de um tom, de um etos, por assim dizer, e é precisamente nisso que o escritor se engaja. [...] Língua e estilo são fôrças cegas; a escritura é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História.

Roland Barthes.[1]

Literatura, cultura e homoerotismo

Nos anos 1960, os movimentos feministas, *gays* e lésbicos[2] passam a questionar a sociedade da época, seus costumes, seus preconceitos, sua política. Tais movimentos trazem as chamadas minorias à visibilidade social.

Após os anos 1960, surgem os estudos *gays* e lésbicos. Tais estudos são áreas interdisciplinares "de estudos emergentes na academia norte-americana após os anos 60, com o estabelecimento de disciplinas, programas, centros, realização de congressos"[3].

E, nos anos 1990, surge a teoria *queer*[4], que, contrapondo-se aos estudos *gays* e lésbicos, reage à "normalização", à "visão integrativa que o termo *gay* foi assumindo na sociedade norte-americana"[5]. Assim, o termo "*queer*"[6] ressalta a diferença. É contrário à normalização; portanto, opõe-se não só à heteronormatividade[7], mas também à "normalização e [à] estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante"[8].

Nessa perspectiva, a estética *camp* assume papel importante na teoria *queer* (apesar de não ter sua origem diretamente relacionada a essa teoria), não só porque tal estética coloca em

evidência a diferença, mas também porque ela questiona a própria diferença. Assim, o exagero que caracteriza o *camp* é o que desestabiliza as categorias fixas de gênero, quando, por exemplo, um corpo masculino apropria-se do feminino ou um corpo feminino apropria-se do masculino; de forma a mostrar, exageradamente, que os corpos são condutores e não detentores de características genéricas.

Susan Sontag[9] diz-nos que "a essência do Camp é sua predileção pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero". Para ela, o *camp* é um certo tipo de "esteticismo. É uma maneira de ver o mundo como um fenômeno estético. Essa maneira, a maneira do Camp, não se refere à beleza, mas ao grau de artifício, de estilização"[10]. Além disso, ela considera a "sensibilidade" *camp* como sendo apolítica[11], pois menospreza o conteúdo, uma vez que está presa ao artificialismo.

Segundo Guacira Lopes Louro[12], há na teoria *queer* a defesa de "uma teoria e uma política pós-identitárias", que se constituiria em uma crítica ao binômio heterossexual/ homossexual ou, de forma mais abrangente, uma crítica ao caráter limitador da identidade, possibilitando, assim, pensar na sexualidade não mais como uma forma fixa, mas como algo passível de transformação, contrária,

portanto, ao “princípio da uniformidade”[13] e à normalização pretendida pelos estudos *gays* e lésbicos.

O termo “*queer*” significa, em português, “estranho”, “esquisito”. Na linguagem vulgar, é um xingamento, uma ofensa contra o indivíduo homoeroticamente inclinado, semelhante a termos brasileiros tais como “bicha”, “viado” etc. A teoria *queer* apropria-se dessa nomenclatura negativa, de forma a ressignificar o sentido de “*queer*”[14] e discutir a diferença, em contraposição ao termo “*gay*”, que, segundo perspectivas dessa teoria, privilegia a normalização, portanto, a integração no sistema social.[15]

No entanto, o “*queer*” pode acabar covertendo-se, se isso já não ocorre, em uma maneira de ser, ou seja, uma maneira *queer* de viver a vida. Então, quando falamos de *queer*, talvez já estejamos nos referindo a uma identidade *queer*[16], essencializada pelo *camp*, portanto, fundada no artificialismo. A teoria *queer* pode ter como principal força a sua resistência à normalização; no entanto, talvez não possa fugir dos contornos da identidade. Assim, pode estar havendo apenas uma substituição da identidade *gay* pela identidade *queer*, tendo como diferenciação entre as duas apenas a divergência entre o naturalizar-se e o manter-se diferente.

Contudo, a crítica à normalização parece bastante pertinente quando constatamos que, nesse processo de naturalização, o controle social permanece, uma vez que a heterossexualidade compulsória dá lugar à heteronormatividade.[17]

Segundo Miskolci[18], a teoria *queer* surgiu a partir dos estudos culturais e empreendeu "a análise da heteronormatividade em romances, filmes, programas de televisão, revistas, mas também de discursos legais, científicos, religiosos e pedagógicos". Segundo ele, os estudos culturais produziram subdivisões, e, entre elas, a teoria *queer*. Assim, devido ao caráter normalizador relacionado a uma aceitação social de uma identidade *gay*, os estudos *queer* rejeitaram o foco na subjetividade[19] e, consequentemente, negaram a existência de tal identidade.[20]

No entanto, por mais que a teoria *queer* se afaste de questões identitárias, ela mantém o caráter político herdado dos estudos culturais, o que nos permite, ao contrapor os estudos culturais aos estudos literários, colocar dentro desta categoria "estudos culturais" tanto as perspectivas da teoria *queer* quanto as dos estudos *gays* e lésbicos.

Assim, este livro faz a contraposição entre os estudos literários e os estudos culturais, opõe o caráter político, inerente tanto aos estudos *gays* e

lésbicos quanto à teoria *queer*, ao caráter supostamente apolítico dos estudos literários. De um lado, uma identidade *gay* sendo defendida ou rejeitada[21], e de outro, uma especificidade centrada no desejo homoerótico, tendo em vista que o desejo é vazio de subjetividade, portanto, de politicidade. Assim, o foco no desejo homoerótico afasta-nos de questões relacionadas tanto a uma identidade *gay* quanto à heteronormatividade que, na atualidade, procura domesticar essa identidade. Ou seja, o desejo homoerótico é tomado como uma especificidade do que chamamos de "literatura homoerótica", enquanto a identidade *gay*, seja ela assimilada por meio da heteronormatividade ou rejeitada pela teoria *queer*, é o que caracterizaria o que chamamos de uma "literatura *gay*". Portanto, a literatura *gay* estaria vinculada aos estudos culturais (que incluiriam os estudos *gays* e lésbicos e a teoria *queer*), e a literatura homoerótica estaria associada aos estudos literários. No entanto, vemo-nos diante de um problema. Afinal, não seriam tarefas dos estudos literários a definição e o estudo de qualquer tipo de literatura, seja ela pretensamente apolítica ou não? Do contrário, para os estudos literários, a classificação "literatura *gay*" seria apenas uma nomenclatura vazia, uma categoria não

legitimada, uma falsa literatura, uma não literatura. O que nos leva a pensar que, desde a perspectiva dos estudos literários, não existiria uma literatura *gay*.

Se as identidades estão realmente sendo fragmentadas[22], o caráter político na defesa de uma identidade *gay* torna-se ainda mais forte, pois configura-se em uma resistência à própria pós-modernidade. Assim, a identidade, enquanto construção cultural, só se justifica como instrumento político. Dessa forma, não poderia essencializar uma literatura — tendo em vista a apoliticidade que muitos acadêmicos associam aos estudos literários. Caberia, então, aos estudos culturais analisar o caráter político de uma obra, já que os mesmos consideram o livro, a obra literária, não só como objeto artístico, mas, principalmente, como produto cultural[23]; pois, para os estudos culturais[24], a literatura é parte da cultura e não uma arte suprema[25], acima do bem e do mal, uma vez que também é contaminada pelo discurso de um poder dominante que aniquila as minorias, seja porque as mantém ocultas pela opressão, seja porque se dá o direito de impor a sua visão, de fora, dessa minoria, como sendo a pura verdade.

Os estudos culturais, portanto, ao mesmo tempo em que abraçam as minorias, que não

tiveram voz durante séculos, também retiram a literatura de seu pedestal de “arte superior”, como se humanizassem um deus. Obviamente, essa “humanização” não é perpetrada sem conflito, sem reação. Assim, os estudos literários ainda buscam na literatura uma especificidade, algo que a coloque em uma posição diferenciada dentro da própria cultura. Dessa forma, questões em torno dos estudos *gays* e lésbicos e da teoria *queer*, porventura presentes em obras literárias, por enquanto, acabam sendo apontadas e discutidas por meio dos estudos culturais, uma vez que boa parte dos estudos literários se isenta de questões políticas e sociais, em prol de uma especificidade literária desvinculada dessas questões, como se, do contrário, isso fosse conspurcar a pureza (quase divina) da arte literária.

Assim, já que, a princípio, existe uma oposição entre os estudos literários e os estudos culturais, parece-nos pertinente encetar uma discussão em torno da existência de uma literatura *gay* (o que outros poderiam também chamar de uma literatura *queer*, segundo o que discutimos anteriormente[26]) em contraposição a uma literatura homoerótica; uma política, outra isenta de politicidade, já que centrada no desejo e não no sujeito.

A narrativa homoerótica

Barthes[27] diz-nos que há um doador da narrativa e um destinatário da narrativa; respectivamente, o narrador e o leitor. Em seguida, minoriza “os motivos de narrador” e “os efeitos que a narração produz sobre o leitor”[28]; centra-se, então, no “código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa”[29], ou seja, na linguagem.

Ao interpelar sobre quem é o doador da narrativa, Barthes critica certa tendência a ver o narrador e os personagens como pessoas reais, “como se a narrativa se determinasse originalmente em seu nível referencial”[30]. Pois, para ele, narrador e personagens são essencialmente “‘seres de papel’; o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa; os signos do narrador são imanentes à narrativa”[31].

Foucault, em seu livro *O que é um autor?*, diz-nos que o “nome de autor” é um nome próprio que tem outras “funções que não apenas as indicadoras. É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição”[32]. Para Foucault[33], um “nome de autor”[34] exerce certo

papel, assegura uma função classificativa, “[...] tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos”[35].

Assim, Foucault[36] faz uma separação entre o “autor”, “o escritor real” e o “locutor fictício” (ou narrador), associando a “função autor” a uma singularidade do discurso romanesco ou poético. Dessa forma, a “função autor” afasta a subjetividade ou a intencionalidade autoral do interior da narrativa, uma vez que o “autor” não é o “escritor real”, mas sim uma função. No entanto, Foucault parece sugerir que a “função autor” é apenas uma escolha teórica, não o decreto definitivo da “morte do autor”[37].

Mas Barthes[38] diz-nos que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, “esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”. Segundo Barthes[39]: “Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita”. Sem essa “bengala”, o crítico se vê diante de uma aventura bastante perigosa, sem nenhum tipo de segurança, pois não conta

mais com a vida do autor para determinar o sentido da obra.

E é como ressonância às teorias estruturalistas que o termo “homotextualidade” surge nos anos 1970. Tal conceito parece haver sido assimilado por estudiosos do homoerotismo, sejam eles dos estudos literários ou dos estudos culturais. Verifica-se, no entanto, que o mesmo é usado de forma um tanto ampla; assim, textos com temática homoerótica são chamados de “homotextos” independentemente de uma teorização em torno de sua estrutura.

No contexto de sua época, anos 1970, Jacob Stockinger lança a sua proposta de “homotextualidade”. Como justificativa, diz que a crítica voltada para as questões de minoria não era bem vista pela crítica literária, que considerava que aquele tipo de crítica estaria muito limitado a estudos temáticos.[40]

Em seguida, Stockinger discute a relação entre sexualidade e texto, mencionando que certos críticos analisam a questão da sexualidade na literatura a partir do ponto de vista do escritor e não do texto. Segundo Stockinger[41], há laços íntimos e causais entre um escritor e seus escritos, “mas eles são muito mais sutis e intrincados do que é usualmente sugerido por críticos que tratam ficções como meras

transposições literárias de fatos biográficos”. Para Stockinger, esse enfoque pode ser válido; no entanto, acaba sendo alvo fácil dos, segundo ele, “formalistas”. E aponta, então, outra perspectiva, a análise da sexualidade a partir dos textos. Assim, na busca de uma “homotextualidade”, Stockinger procura determinar a existência do homotexto e deixa clara a relação entre homotextualidade e o que ele chama de “formas particulares de sexualidade textual”[42], na defesa de que a sexualidade pode fazer parte da estrutura do texto.

Stockinger[43] faz a relação entre heterossexualidade compulsória e o que poderíamos chamar de uma “heterossexualidade textual compulsória”: “Ninguém fala de ‘heterotextualidade’ porque não há necessidade disso. A ideia de sexualidade textual implica heterossexualidade textual, [...]”[44]. Assim, Stockinger sinaliza os objetivos principais de sua proposta: denunciar a parcialidade da crítica, demonstrada pela sua tendência a analisar um texto a partir de sua “heterossexualidade textual compulsória”, e minimizar os excessos de apologistas de uma “sexualidade minoritária”, na literatura, exclusivamente biográfica. Portanto, o artigo de Stockinger configura-se em uma tentativa de entender o que seria um homotexto.

A relação entre texto e sexualidade é pensada então a partir da homossexualidade, já que a relação com a heterossexualidade já é pressuposta, até mesmo em possíveis homotextos, que são, automaticamente, associados a essa "suposição de heterossexualidade"[45], que chamamos de uma "heterossexualidade textual compulsória".

A partir da reflexão sobre uma peculiaridade da "minoria homossexual" (diferente de outras minorias, como, por exemplo, mulheres e negros), ou seja, a possibilidade de ocultar-se, de não revelar a sua identidade, Stockinger[46] conclui que, por necessidade e por natureza, "a psicodinâmica dos homossexuais é flexível e poderia ser chamada de transformacional no sentido de que é comparável com a gramática transformacional[47]".

Stockinger faz também uma relação entre os homotextos e os espelhos, isto é, considera a presença de espelhos como uma possível característica dos homotextos.[48] E, além dessa associação, o escritor faz ainda a conexão do homotexto com a marginalidade, considerando-a como espaço homotextual; pois, segundo ele, "[...] a literatura não se desenvolve em espaço neutro e o espaço não se desenvolve neutramente na literatura"[49].

Stockinger menciona outro elemento presente em alguns homotextos: a viagem[50] — como símbolo de uma busca de si mesmo, uma viagem interna, de autoconhecimento. Além disso, ele também faz menção à presença de gírias homossexuais[51] como possível característica dos homotextos e menciona também uma possibilidade de alusões entre homotextos, ou seja, uma intertextualidade[52] homotextual, que, segundo ele, deveria ser considerada e estudada.

A proposta de “homotextualidade” de Stockinger, entendida a partir das características dos homotextos, está, extremamente, vinculada a uma “identidade homossexual”, numa tentativa de associar essa identidade à estrutura textual, de forma que, por meio de elementos estruturais do texto, possam ser encontradas as marcas dessa identidade.

Pretendemos, contudo, pensar em um conceito de “homotextualidade” desvinculado de uma identidade *gay* e fundamentado na potencialização do desejo homoerótico[53], em detrimento portanto de questões biográficas. Nessa perspectiva, não importa se o escritor de uma narrativa assume ou aponta traços de uma identidade *gay*, ou se posiciona politicamente diante de uma sociedade heterofalocêntrica, o

que importa é a narrativa e seu grau de homoerotismo imanente.

O desafio é pensar de que forma o homoerotismo se constitui enquanto estrutura em uma narrativa, isto é, buscar uma especificidade da escrita sem contaminar-se com a obviedade da temática ou dos personagens. O primeiro passo é afastar-se de questões identitárias e centrar-se no desejo homoerótico, pois é a relação entre a narrativa e o desejo que pode nos levar a esboçar as bases dessa estrutura homoerótica. Portanto, devemos compreender quais os mecanismos que formam essa estrutura, que delineiam os homotextos.

Denilson Lopes[54] pergunta-se como a representação da homossexualidade se torna ou não estrutural à literatura brasileira. No entanto, segundo nossa perspectiva, a característica estrutural dos homotextos não está na representação da homossexualidade, mas sim na potencialização do desejo homoerótico. Pensar numa representação da homossexualidade é buscar no texto uma estrutura identitária, portanto política. A partir daí, podemos pensar que há duas perspectivas homotextuais, uma dos estudos culturais e outra dos estudos literários. Estamos, portanto, interessados na segunda.

Se pensamos na homotextualidade a partir de um estruturalismo puramente linguístico, podemos concluir que essa estrutura, essa linguagem homotextual, estaria carregada de significantes e significados homoeróticos. Mas essa especificidade homoerótica da linguagem não nos parece possível a menos que recorramos a artificialismos, como, por exemplo, as gírias *gays*[55]. E isso nos remeteria a questões identitárias, políticas, a um sujeito homoerótico específico, afastando-nos do que nos importa, ou seja, uma estrutura essencializada pelo desejo homoerótico e não pela identidade *gay*.

Mas podemos pensar essa estrutura de outra forma, se vemos o estruturalismo como uma atividade. A atividade estruturalista[56] recria o real, dá ao simulacro a característica de ser algo realmente novo. Segundo Barthes[57], a estrutura é um simulacro do objeto, e o simulacro é o intelecto acrescentado ao objeto. Assim, a influência do sujeito na composição da estrutura é delineada. Barthes[58] chama-o de “homem estrutural”, “definido não por suas ideias ou suas linguagens, mas por sua imaginação, ou melhor ainda, seu *imaginário*, isto é, o modo como ele vive mentalmente a estrutura”. Portanto, a atividade estrutural não está relacionada diretamente a questões políticas ou identitárias,

mas a uma prática escritural, a um exercício da escrita homoerótica, tendo em vista a reconstrução da realidade[59].

Podemos pensar então que a homotextualidade estaria vinculada não a uma representação de uma realidade *gay* ou homossexual, mas a uma potencialização do desejo homoerótico. Pensamos que essa "potencialização" pode ser o cerne da estrutura homoerótica. O homotexto, portanto, caracterizar-se-ia pela força homoerótica presente em sua estrutura, ou seja, na construção do simulacro, na recriação da realidade. Então, o desejo homoerótico seria a matéria-prima do exercício da escrita e não a manifestação de uma subjetividade. A escrita homoerótica seria, portanto, um exercício, não a manifestação de um eu; não teria como estímulo a experiência individual, mas o ato mesmo da escrita, o exercício da escrita homoerótica.

Jean Pouillon[60] faz uma contraposição entre a estrutura como sintaxe e a estrutura como realidade. Ao citar Lévi-Strauss[61], reafirma a relação da estrutura com o real. Assim, a estrutura não é uma forma de organização textual; como diz Lévi-Strauss, ela é o próprio conteúdo. Portanto, podemos pensar que a atividade estruturalista se realiza no ato de

estruturar a realidade ficcional, ou seja, na recriação da realidade, ou na criação de uma nova realidade.

Até o momento, estamos pensando a homotextualidade associada à atividade da escrita e dissociada de subjetividades. Mas Prado Coelho[62] lembra-nos que a “nova linguagem” associada ao estruturalismo pode ser também política: “Nenhuma linguagem é inocente ou natural. Toda a linguagem contém implícita a sua própria teoria (ou ideologia)”. E Barthes[63] diz-nos que o objeto em que se inscreve o poder é a linguagem.

É difícil negar as relações da linguagem com a subjetividade, a política, o poder. E ao optar por uma linguagem pretensamente imparcial, científica, objetiva, já estamos nos posicionando subjetivamente. No entanto, a literatura, a escrita ou texto, como nos diz Barthes[64], é “essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”.

A visão estruturalista procura anular o sujeito em função do texto[65]. Assim, homotextualidade e identidade, a princípio, não se misturam. A partir desse pensamento, se falamos de identidade, não estamos falando de homotextualidade. No entanto, sabemos que isso traz certo conflito,

essa anulação do sujeito incomoda; mas tentamos nos convencer de que esta é uma ausência real, sem contudo nos afastarmos da angústia diante do não ser da linguagem[66].

A homotextualidade, portanto, surge da combinação entre o estruturalismo e o homoerotismo, da combinação entre a linguagem e o desejo, e do desafio de pensá-los separados de um sujeito. Assim, entendemos o desejo homoerótico não como manifestação e (ou) necessidade de um sujeito, mas como potência, como força independente, como linguagem vazia de subjetividade.

A partir disso, podemos pensar que a homotextualidade pode estar associada a uma essência artística ou não. A homotextualidade em que se verifica a potencialização do desejo homoerótico, como defendemos, em que o sujeito é anulado em função do desejo, daria um caráter de arte, ou de literatura, a uma narrativa homoerótica (o que poderíamos chamar de uma “homonarrativa”), enquanto a homotextualidade vinculada a identidades, à representação de um universo homoerótico, em que o sujeito não é anulado, mas definido pelo seu próprio desejo, teria um potencial artístico menor ou nulo.

Assim, temos uma homotextualidade centrada no desejo homoerótico e outra centrada

na identidade *gay*, uma mais associada aos estudos literários, e outra, aos estudos culturais. Portanto, uma homotextualidade fundada na potencialização do desejo homoerótico em contraposição a uma homotextualidade fundada na representação homoerótica, quer dizer, na descrição de uma realidade *gay* ou homossexual.

Portanto, o foco que os estudos literários e os estudos culturais dão à obra — respectivamente, o texto literário como objeto artístico ou como produto cultural — leva-nos ao dualismo arte/ não arte[67]. Nessa perspectiva, a potencialização do desejo homoerótico seria uma especificidade da homotextualidade associada aos estudos literários, enquanto a homotextualidade como representação homoerótica, fundada em identidades, seria mais coerente associada aos estudos culturais. Portanto, uma mais crítica e outra mais descritiva, uma mais autônoma e outra mais comprometida com a realidade empírica, uma mais reflexiva e outra mais catártica, uma mais artística e outra mais representacional.

A influência do homoerotismo na produção literária

O que a “morte do autor”[68] nos propiciou foi uma ampliação, nos estudos literários, de perspectivas teóricas. Dessa forma, considerar o autor empírico na análise de uma obra não pode eliminar a multiplicidade de sentidos de um texto, como também não pode, anacronicamente, devolver o leitor ao esquecimento. Hoje podemos considerar todas essas perspectivas, elas não se eliminam, como pode parecer, mas apenas se complementam, enriquecem os estudos literários, pois ampliam-nos. É por isso que, neste trabalho, procuramos explorar, não de forma exaustiva, pois a extensão do mesmo não permite, diferentes possibilidades teóricas que possam dar luz ao que estamos chamando de “literatura homoerótica”.

Entre nossas hipóteses para tal conceituação, estamos considerando, também, a possibilidade de que a inclinação homoerótica ou heteroerótica do escritor possa interferir em sua produção. Sabemos que há, em torno desse assunto, uma dificuldade teórica, pois parece pouco científico buscar a subjetividade do escritor em sua obra ficcional, pois não há ali como identificar,

cientificamente, isto é, empiricamente, elementos reais da vida do escritor. Portanto, essa interferência subjetiva é lançada aqui apenas como possibilidade; mas, parece-nos, fundamentada, já que a obra não surge do nada. No entanto, não queremos, com isso, ressuscitar a figura do “autor-deus”.

O que pretendemos é discutir até que ponto o desejo homoerótico ou heteroerótico do escritor influencia a sua escrita. Podemos afirmar, com certeza, que, por exemplo, o escritor Caio Fernando Abreu vivenciava o seu desejo homoerótico[69] e, também algo muito evidente, que esse desejo percorre toda sua obra. Por outro lado, até que se prove o contrário, o escritor Machado de Assis era heteroeroticamente inclinado. Ou seja, ao falar desse desejo em suas obras, o fato de vivenciá-lo ou não poderia influenciar na maneira ou na frequência com que esses escritores trataram esse desejo?

Se pensamos, por exemplo, em Adolfo Caminha e seu romance *Bom-Crioulo*, estamos diante de um escritor, segundo consta, com inclinação heteroerótica, denunciando, ou condenando, os atos de “homossexualismo” que ocorriam na Marinha brasileira da época.[70] O que nos parece é que o escritor foi impulsionado a escrever a obra para criticar (ou ofender[71]) a

Marinha brasileira[72]. Assim, a “motivação” de Adolfo Caminha e Caio Fernando Abreu, por exemplo, não é a mesma. O primeiro condena o desejo homoerótico, enquanto o segundo discute-o. O leitor-modelo de Adolfo Caminha nunca poderia ser um homossexual; mas um leitor-modelo homoeroticamente inclinado jamais seria relegado a segundo plano por Caio Fernando Abreu.

Por outro lado, poderíamos pensar na possibilidade de essa manifestação homoerótica em uma obra estar associada a algum tipo de pulsão[73]. Como nos diz Lacan[74], existe “algo que tem caráter de irreprimível mesmo através das repressões — aliás, se aí deve haver repressão é que existe além algo que impulsiona”. Esse “algo”, a pulsão, é associado, por Lacan[75], “ao arcaico, ao primordial”. O que, segundo nossa leitura, tem a ver com algo que resiste à própria cultura, sendo a cultura esse elemento repressor. Além disso, essa pulsão é irreprimível, quer dizer, mesmo diante da repressão, de alguma forma, ela aflora. Porém, Lacan[76] deixa claro que a pulsão não é o impulso. Lacan[77] diz que o “impulso” é identificado como uma pura e simples tendência à descarga. E, fazendo menção a Freud, diz-nos que: “[...] a característica da pulsão é de ser uma *konstante Kraft*, uma força constante. Ele [Freud]

não pode concebê-la como uma *momentane Stosskraft*[78]"[79]. Assim, a satisfação da pulsão não está em seu alvo, mas em sua sublimação, o que nos leva a concluir que essa satisfação[80], de acordo com o tema deste livro, está no ato mesmo de desejar; portanto, ela está no desejo e não na realização desse desejo.

Dessa forma, não é necessário que o escritor seja homoeroticamente inclinado para exercer uma escrita homoerótica, o seu desejo homoerótico pode manifestar-se por meio de uma pulsão, essa "pulsão homoerótica", cuja satisfação está no próprio desejo e não na realização do mesmo. O que nos leva a concluir que qualquer escritor pode revelar em sua escrita essa pulsão, ou seja, o seu homoerotismo. Portanto, a inclinação homoerótica, mais ou menos reprimida, poderá traçar os contornos da obra de um escritor.

Obviamente, também há questões históricas que permitem que, por exemplo, o escritor Caio Fernando Abreu possa expressar o homoerotismo de forma tão explícita, enquanto Machado de Assis, João Guimarães Rosa e Mário de Andrade recorrem à sutileza e à ambiguidade, ou Adolfo Caminha, à condenação. Assim, suas obras parecem refletir a forma como cada um desses escritores lida com o próprio desejo, homoerótico

ou heteroerótico, e como eles se relacionam com a cultura e as interdições de suas respectivas épocas.

Outro fator que deve ser considerado é a possível interferência de um leitor-modelo na criação de uma obra. Ou seja, para quem o escritor está escrevendo, para leitores de inclinação homoerótica ou heteroerótica? Não pensamos que Adolfo Caminha escrevia para o que, na época, chamavam de “homossexuais”, pois seu livro é, em verdade, uma crítica ao “homossexualismo”. Já Machado de Assis, João Guimarães Rosa e Mário de Andrade, com a sutileza que caracteriza suas obras aqui mencionadas, não parecem querer atingir nenhum público específico, mantendo a ambiguidade também em relação aos seus leitores, pois acabam (des)agradando a todos. E, para fechar, Caio Fernando Abreu parece também almejar a universalidade, apesar de, devido ao forte homoerotismo presente em suas obras, ser muitas vezes apontado como um escritor *gay*, que faz uma literatura *gay*[81], o que, naturalmente, acaba afastando leitores que não se consideram *gays* e que, portanto, não puderam perceber que a obra do escritor é fundada num sentimento universal, ou seja, a angústia.

Segundo Eco[82], para organizar a própria estratégia textual, “o autor[83] deve referir-se a uma série de competências (expressão mais vasta do que ‘conhecimento de códigos’) que confiram conteúdo às expressões que usa”.

De acordo com essa perspectiva, esse leitor-modelo é também uma construção, como nos diz Eco[84]: “[...] prever o próprio Leitor-Modelo não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também *mover o texto de modo a construí-lo*”[85]. Mas é preciso notar que esse leitor-modelo é diferente do leitor empírico, uma vez que aquele é a projeção feita pelo escritor no ato de produção de sua obra, ou seja, o destinatário é imaginário e não uma figura real.[86]

Portanto, fica bem claro que é ao autor empírico, ou seja, ao escritor de carne e osso, a que se refere Umberto Eco como aquele que irá projetar o leitor-modelo.

Dessa forma, no ato de produção, o escritor poderá ter como leitor-modelo tanto um leitor homoeroticamente inclinado quanto um leitor heteroeroticamente inclinado ou, até mesmo, o que poderíamos chamar de “um leitor indiferente”, em que a sua relação com o desejo não é considerada a partir da dualidade homoerotismo/ heteroerotismo; mas sim a partir

da constatação de que esse leitor é um sujeito potencialmente desejante.

Nesse “diálogo”, o escritor buscará estratégias para atingir o seu leitor-modelo; como, por exemplo, optar pela sutileza ou explicitação do homoerotismo em sua obra, que pode estar relacionado a questões políticas, puramente estéticas ou, até mesmo, ao puro e simples entretenimento — o que poderia levar a uma literatura *gay* de consumo, por exemplo, por meio da qual um grupo específico poderia experimentar uma fruição catártica a partir da representação de sua realidade, comumente, associada a um forte estímulo, ou excitação, sexual. No entanto, Umberto Eco[87] ressalta que “[...] como cooperação textual não se deve entender a atualização das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado”, pois, para ele, a cooperação textual realiza-se “entre duas estratégias discursivas e não entre dois sujeitos individuais”[88]. O que não impede o autor empírico, ou o escritor, de ter essas intenções.

Dessa forma, mesmo considerando a existência de um autor empírico que projeta um leitor-modelo na construção de seu texto, a estrutura textual acaba sendo um elemento essencial para a existência desse leitor. Assim,

entendemos que tanto a produção quanto a recepção não são elementos exteriores ao texto; ambas convergem sempre para a composição da estrutura textual.

Um conceito de literatura homoerótica

Pensamos que o espaço de uma literatura *gay* deve existir, pois esse tipo de literatura traz discussões, associadas aos estudos culturais, que ainda são de grande relevância em nossa sociedade, uma sociedade que segue discriminando indivíduos que “ameaçam” o *status quo*. Afinal, usar a literatura como instrumento político é possível, o que os estudos culturais já mostraram. No entanto, os estudos literários, muitas vezes resistentes a essa possibilidade, preferem buscar nas obras outros elementos que não o político.

Concordamos com Moriconi[89], a literatura homoerótica é um termo mais geral, que pode ser encontrado em todas as épocas, portanto mais universal. Assim, a literatura homoerótica que defendemos deixa questões políticas de lado e privilegia o desejo homoerótico independente da identidade. Portanto, essa literatura não precisa ser, necessariamente, escrita por escritores *gays* e nem é direcionada apenas ao público *gay*; pois, ao falar do desejo homoerótico, ela universaliza a sua temática, em vez de restringi-la a uma identidade *gay*.[90]

Consideramos que a literatura homoerótica é composta por narrativas[91] produzidas tanto por escritores com inclinação homoerótica quanto heteroerótica e que a produção de tais narrativas poderá ser influenciada pela projeção de um leitor-modelo que pode tanto ser inclinado homoerótica quanto heteroeroticamente, mas que também pode ser o que chamamos de “leitor indiferente”, ou seja, potencialmente desejante, sem necessidade de definir seu desejo a partir da dualidade homoerotismo/ heteroerotismo.

Contudo, parece-nos essencial analisar essa literatura a partir de elementos estruturais; portanto, deixar as influências da produção em segundo plano para debruçarmos sobre a narrativa como estrutura independente, a fim de verificarmos o seu potencial homoerótico, ou seja, essa força imanente que, como toda força, pode manifestar-se em níveis mais ou menos intensos.

Entretanto, não podemos confundir essa “potencialização” com uma “panfletarização”, tendo sempre em vista o que é manifestação do desejo e o que é manifestação de uma identidade.

O menino do Gouveia e o grumete Aleixo

O menino do Gouveia, escrito sob o pseudônimo de Capadocio Maluco, segundo Green e Polito[92], é talvez “a primeira história pornográfica homoerótica” do Brasil. Publicado, talvez, em 1914[93], conta a trajetória sexual do prostituto Bembem. O narrador é Capadocio Maluco, que, durante um encontro sexual com o prostituto, ouve-lhe a história e depois nos conta.

Bembem narra seu desejo, aos treze para catorze anos, de ser penetrado pelo seu tio. Ao manifestar-lhe essa vontade, é rejeitado e foge de casa. Encontra o Gouveia[94], no Largo do Rocio, onde os homossexuais da época buscavam parceiros para o sexo. E Gouveia inicia Bembem na vida sexual. A partir daí, o jovem “invertido”, com imenso prazer, vai viver da e para a prostituição. Mas o que mais chama a atenção no personagem Bembem, o menino do Gouveia, é, justamente, a sua caracterização extremamente estereotipada, revelando-nos um pouco como os homossexuais eram vistos na época.

O personagem Bembem é única e exclusivamente passivo, mostrando-se fisicamente incapaz de ser ativo em uma relação

sexual. Em suas próprias palavras: “Eu tomo dentro por vocação”[95]. Desde os treze anos, sente uma imensa necessidade de ser possuído sexualmente por um homem, demonstrando um desejo exagerado pelo pênis do outro e um total desprezo pelo seu próprio pênis. No corpo de Bembem, o único órgão sexual é seu ânus.

O desejo do personagem manifesta-se no ânus, é ali que Bembem, com um desejo que parece maior do que tudo, necessita receber o pênis enorme que almeja para apaziguar sua sede de sexo. E o jovem “invertido”, ao contrário do que fariam outros garotos de sua idade, não manipula o próprio pênis em busca de prazer, pois não sente prazer em tocá-lo[96].

O jovem Bembem também é descrito como tendo “fórmas roliças e afeminadas”[97]. E não parece sentir atração por garotos de sua idade, mas por homens mais velhos, como é o caso do Gouveia, que Bembem chama de “velhote”. O personagem Bembem é descrito como se ele fosse uma “adolescente” em busca de um homem maduro que lhe desse prazer.[98] Assim, ao relembrar sua primeira relação sexual, ocorrida com o Gouveia, ele diz que sentia perfeitamente “a sensação de uma noiva ao entrar na camara nupcial; anhelava por ver-me encaixado na pica

do Gouveia e ao mesmo tempo sentia um certo receio por essa enrabação”[99].

Apesar de Gouveia friccionar o pênis de Bembem, ele permanecia flácido, pois o menino do Gouveia era incapaz de ter uma ereção. Gouveia então lhe pergunta se ele não tem tesão. E o outro responde-lhe: “— Tenho, tenho muito até, mas na bunda, nas prégas do cú”[100]. E, em nenhum momento, o personagem, durante o conto, manifesta gozo por meio do pênis, ou seja, ele não ejacula; mas desmaia de gozo ao ser penetrado pela primeira vez pelo Gouveia, um gozo completamente anal. Em tudo isso, vê-se a insistência do narrador em mostrar que Bembem se parece com uma “moça”.

No final do conto, enquanto se satisfazia, de cócoras sobre Capadocio Maluco, assumindo aí uma atividade ao “comer” o pênis do outro, Bembem faz sua declaração final: “— Até hoje tenho fodido talvez uns quinhentos caralhos; porém não posso me lembrar da porra[101] de meu tio sem sentir comichões na bunda!...”[102]. Pois o tio foi o primeiro homem desejado por Bembem, quem desencadeou a sua busca pela satisfação de seu desejo anal. E permanece, para ele, como um sonho, um ideal de “macho”, um desejo não saciado, um “amor” impossível. Dessa forma, essa relação de Bembem com o tio configura-se em um

tipo de “complexo de Édipo” invertido, já que, ao que parece, o tio é a única figura paterna na vida de Bembem; em nenhum momento, no conto, é feita menção à existência dos pais do personagem.

Bembem é descrito como um típico “invertido” passivo. E o que mais dá força a esse estereótipo é o fato de o personagem não ter ereção, não sentir prazer no pênis, apenas no ânus. Por outro lado, esse Gouveia, o “velhote”, o “fanchono”, ou seja, o “pederasta ativo”, mostra-se extremamente excitado com o fato de Bembem sentir tanto prazer anal e nenhum, digamos, prazer peniano, além de mostrar-se atraído pelas formas adolescentes, ou melhor, femininas de Bembem.

O personagem Bembem ocupa o lugar social que lhe é reservado pela sociedade, o lugar da marginalização. E seu destino é selado no momento em que é rejeitado pelo tio, que, diante do pedido do menino — que lhe faça o que fez com a tia —, pega-lhe pela orelha, dá-lhe um pontapé e grita: “— Safa! que puto me sahiu o rapaz!”[103]. Isso desencadeia a fuga de Bembem, que sai em busca da satisfação de seu desejo e ao encontro de seu inevitável destino, a prostituição. No entanto, o conto não problematiza isso, prefere mostrar que o desejo “doentio” de

Bembem em ser “enrabado” é o que o leva à prostituição. Afinal, é um conto pornográfico, e seu objetivo é excitar, sem a intenção de provocar reflexões, mas apenas reproduzir a realidade da época, marcada pela impossibilidade de uma relação amorosa entre homens, havendo apenas a possibilidade marginal de uma relação sexual sem afeto.

Na época provável da publicação de *O menino do Gouveia*, não havia ainda a noção de “identidade *gay*”. No entanto, Bembem tem uma identidade específica: “invertido”, passivo, prostituto, efeminado, incapaz de uma ereção. Além disso, ao destacar o “desejo feminino” do personagem, o narrador parece querer amenizar a força homoerótica do conto, pois Bembem não é descrito como sendo um homem, mas uma mulher, um “equívoco” da natureza. O que acaba colocando em foco a identidade de um “homossexual passivo” e minimizando o homoerotismo, já que Bembem é diretamente relacionado a uma identidade feminina. Dessa forma, o modelo erótico heterossexual é intensificado, de maneira a minimizar ou secundarizar a relação homoerótica masculina, caracterizada pelo desejo entre homens. E, como Bembem possui mais características femininas do que masculinas, segundo os conceitos da época

em torno da diferenciação entre os sexos, é criada a sensação de que ele é mais “mulher” do que homem; diminuindo, assim, o potencial homoerótico do conto, uma vez que o homoerotismo masculino implica em desejo entre homens, e o narrador parece querer nos convencer de que Bembem não é um homem de verdade, mas uma espécie de “mulher”[104].

O conto serve, principalmente, para ilustrar uma das visões, ou preconceitos, em torno da figura do homossexual, representada pelo personagem Bembem, que, até hoje, ainda integra o imaginário de muitos indivíduos heteroeroticamente inclinados completamente ignorantes da questão homoerótica, que acreditam que os chamados “*gays*” são apenas passivos, efeminados e incapazes de uma ereção.

Escritor, narrador e personagem do conto, Capadocio Maluco é um pseudônimo que deixa para sempre oculta a identidade do autor empírico. No entanto, pelas características da coleção “Contos Rapidos[105]”, podemos supor que esse escritor oculto nas sombras fosse heteroeroticamente inclinado, assim como a maioria dos leitores masculinos da coleção. O que se conclui ao verificar os títulos anteriores à publicação de *O menino do Gouveia*, como: *O tio empata* (n. 1), *A mulher de fogo* (n. 2), *D.*

Engracia (n. 3), *Faz tudo...* (n. 4), *A viuva alegre* (n. 5). Ou seja, a coleção que publicava histórias eróticas ou pornográficas não parecia ser direcionada a um público que, hoje, chamaríamos de "*gay*", mas a homens heteroeroticamente inclinados[106].

E essa hipótese é reforçada pelo fato de o narrador, todo o tempo, procurar eliminar as características masculinas de Bembem, descrito como sendo um indivíduo com formas e desejo de mulher. O conto, em verdade, parece colocar em foco o sexo anal, um grande tabu ainda hoje entre os casais heteroeroticamente inclinados. Assim, o conto realizava as fantasias dos homens heteroeroticamente inclinados sem colocar a mulher como realizadora desse desejo masculino tão condenado em várias épocas.

Nessa perspectiva, um trecho do conto chama a atenção, a descrição de um corpo feminino, de forma a aguçar o desejo masculino.[107] E, logo depois, Bembem diz que, mesmo sem querer, teve de admirar-lhe as pernas "bem feitas, as coxas grossas, torneadas e muito claras, a basta pentelhada castanho-escuro e — com quanta raiva o confesso! — o seu trazeiro, amplo, macio, gelatinoso"[108]. Detalhes de mais para um "invertido" passivo que não tinha outro pensamento que não fosse o de ser

penetrado por pênis eretos de homens viris e que não tinha e nem sentia necessidade de ter uma ereção, além de declarar nunca haver sentido desejo sexual por mulher.

No entanto, para não cair em contradição, o narrador inventa uma justificativa para a descrição feita por Bembem.[109] Dessa forma, o narrador corrige-se, ao mostrar que Bembem, na verdade, sentia inveja do corpo feminino, pois ele queria ter aquele corpo, já que só assim poderia ter o desejo de homens como o tio, uma vez que as formas femininas, para Bembem, pareciam ser mais exuberantes aos olhos deles. E, curiosamente, Bembem descreve, com detalhes, o sexo, a penetração vaginal feita por seu tio em sua tia, o que demonstra que o conto não tem apenas sexo "*gay*".

A homotextualidade presente no conto está fundada, portanto, em características identitárias — em torno do homem efeminado, extremamente erotizado, que caracteriza o personagem Bembem —, na relação estrutural entre sexualidade e texto, no caso uma sexualidade homossexual e marginal, sendo a marginalidade uma das características dos homotextos defendida por Stockinger[110].

Após a leitura desse conto, percebemos que o personagem Bembem apresenta aspectos em

comum com outro personagem, o grumete Aleixo, do romance *Bom-Crioulo*, publicado em 1895, portanto, dezenove anos antes da publicação de *O menino do Gouveia*. Aleixo também é um adolescente, quinze anos, e também possui em seu corpo marcas femininas. Mas Aleixo é um personagem bem mais rico, melhor estruturado, conflituoso, mais dinâmico do que Bembem.

O romance *Bom-Crioulo* começa com três marinheiros sendo castigados fisicamente[111], em meio a um clima sádico, a bordo de uma corveta. Um deles é Amaro, o Bom-Crioulo, castigado por brigar com outro marinheiro, para defender o grumete Aleixo. Amaro recebe chibatadas por esmurrar um segunda-classe, "porque este ousara, 'sem o seu consentimento', maltratar o grumete Aleixo, um belo marinheirito de olhos azuis, muito querido por todos e de quem diziam-se 'cousas'"[112].

Amaro é descrito como sendo um negro extremamente forte e de formas viris[113], um homem que causa medo pela sua força física. Assim, em nenhum momento, é associado a qualquer característica feminina. No entanto, o grumete Aleixo, por quem Amaro se encanta, é um adolescente de quinze anos, de olhos azuis, a quem Bom-Crioulo pretende "conquistar

inteiramente, como se conquista uma mulher formosa, uma terra virgem”[114].

Amaro fugiu de uma fazenda quando tinha os seus dezoito anos e tornou-se marinheiro. Foi apelidado pelos oficiais, então, de Bom-Crioulo, pois tinha um caráter meigo. Devido à sua força física, o seu nome foi ficando conhecido entre os marinheiros, em outros navios.

Bom-Crioulo nutria o desejo de embarcar no navio de certo comandante, que diziam ser amigo de “todo marinheiro robusto; excelente educador da mocidade, perfeito cavalheiro no trato ameno e severo”[115]. Desse tal comandante Albuquerque diziam-se “cousas”, “que preferia um sexo a outro nas relações amorosas”[116]. Nesse tempo, Amaro ainda não havia conhecido o grumete Aleixo e, portanto, ainda não havia cedido ao “vício”; mas já demonstrava certa condescendência: “Ele, Bom-Crioulo, não tinha nada que ver com isso. Era uma questão à parte, que diabo! ninguém está livre de um vício”[117]. E quando o jovem Aleixo, no Sul do Brasil, em Santa Catarina, embarcou no navio em que estava Amaro, este encantou-se por aquele. E, a partir daí, a relação dos dois começou a ser comentada entre os marinheiros. Havia “suspeitas” em torno dessa “amizade escandalosa com o pequeno”[118].

A “amizade” entre Amaro e Aleixo é sempre narrada a partir da perspectiva da relação heterossexual, isto é, um “macho” e uma “fêmea”, um passivo e um ativo[119]. Assim, os papéis são definidos, Amaro é o “macho” e Aleixo é a “fêmea”. Amaro, além de ser mais velho, assume uma posição de domínio sobre Aleixo, que se mostra submisso diante do outro. Aliás, o grumete usa essa submissão como uma forma de sedução dissimulada[120]. E Bom-Crioulo, já sem o temperamento dócil que motivou tal apelido, tem sua “macheza” reafirmada[121]. No mais, já que a sua raça era “inferior”, na perspectiva científica da época, a fraqueza diante do “vício” era, portanto, explicada. Afinal, não tinha a desculpa de ser, como o outro, um adolescente com a identidade em formação.

Aleixo é descrito como se fosse uma jovem mulher, “com seus olhinhos azuis, com o seu cabelo alourado, com as suas formas rechonchudas, com o seu todo provocador”[122]. A imagem do adolescente feminino é contrastada com a imagem do negro forte e viril, fazendo de uma relação homoerótica a cópia de uma relação heteroerótica. Bom-Crioulo fica obcecado por Aleixo, pois sente um forte “desejo de unir-se ao marujo como se ele fora do outro sexo, de possuí-lo”[123]. Mas, antes de realizar o seu desejo, Amaro

se questiona se não é melhor resistir “aos impulsos do sangue”[124]. E, nesse dilema, rememora experiências *insatisfatórias* com duas mulheres, indícios passados de sua “pederastia”.

Amaro desperta em Aleixo a vaidade, ele começa a perceber o seu poder de “menino bonito”. E é elogiando sua beleza que Bom-Crioulo o vai seduzindo, dá-lhe um espelhinho[125] barato, que acentua a vaidade de Aleixo. Num domingo, durante a revista, em que Aleixo se apresenta “irrepreensível na sua *toilette* de sol, a gola azul dura de goma, calças boca-de-sino, boné de um lado, coturnos lustrosos”[126], Amaro fica deslumbrado[127]. E cada vez mais, o narrador insinua detalhes femininos em Aleixo: “O rapazinho mordia distraidamente a ponta do lenço de chita azul-escuro com pintinhas brancas, ouvindo as promessas do outro, [...]”[128].

E Bom-Crioulo faz a proposta de morarem juntos, num quarto da Rua da Misericórdia, no Rio de Janeiro, pago por ele, assumindo o seu papel de “homem” da relação, de provedor. E é criado todo um clima de sedução, em que Amaro, na posição de “macho”, tenta seduzir a “fêmea”, Aleixo.[129] E Aleixo se comporta como uma jovem recatada[130]. Mas, finalmente, Amaro consegue seduzir o grumete; e consuma-se “o delito contra a natureza”[131].

O narrador não deixa clara a idade de Amaro. Menciona sua fuga de uma fazenda, aos dezoito anos de idade, e, mais tarde, declara que Bom-Crioulo era virgem até os trinta anos[132], fato que este usa como justificativa por haver realizado o desejo, o ato sexual, com o grumete Aleixo.[133] De qualquer forma, não sabemos se Amaro perde a virgindade juntamente com Aleixo, aos trinta anos, e, assim, as experiências com as duas mulheres citadas anteriormente foram tentativas fracassadas, ou se Amaro tem mais de trinta anos quando seduz o grumete de quinze anos. De qualquer forma, a natureza "pederasta" de Bom-Crioulo vai sendo reafirmada pela sua história de vida sexual, enquanto Aleixo está apenas sendo "iniciado", ainda com muitas possibilidades pela frente.

Após concluída a sedução, Amaro e Aleixo vão procurar a portuguesa D. Carolina, para alugar um quarto no sobradinho da Rua da Misericórdia, como Bom-Crioulo prometeu ao grumete. A portuguesa[134] e Amaro mostram-se extremamente íntimos. D. Carolina aluga quartos, segundo sugere o narrador, para pessoas não muito "honradas". Tem um amante, um açougueiro casado, e, quando jovem, foi prostituta: "Quando moça, tinha seus vinte anos, abrira casa na Rua da Lampadosa"[135]. Nessa

época, recebeu o apelido de “Carola Bunda”, pois já era gorducha nesse tempo. Assim, percebemos o meio marginal[136] em que o narrador insere Amaro e Aleixo, pois somente à margem da sociedade o desejo homoerótico podia se realizar.

A amizade de D. Carolina por Amaro começou quando, ao ser ela vítima de um assalto, Bom-Crioulo salvou-a, livrando-a da morte. Amaro passou a frequentar o sobradinho e ficaram grandes amigos, mas sem outra intenção, pois “ela sabia que o negro não era homem para mulheres...”[137]. Agora, ainda agradecida, ela arruma-lhe um quartinho para que os dois marinheiros o habitem quando estiverem em terra.

Aleixo, no entanto, tem suas restrições a Bom-Crioulo e incomoda-se com os caprichos deste. Mas, submisso, realiza, mesmo a contragosto, as vontades de Amaro e reafirma seu papel feminino assumido na relação, como na primeira vez em que fica nu a pedido do parceiro.[138] Bom-Crioulo, então, excita-se com as formas femininas do grumete e reproduz, dessa maneira, o modelo heterossexual: “Dentro do negro rugiam *desejos de touro ao pressentir a fêmea*...”[139].

Por outro lado, Aleixo é tratado com carinho pela portuguesa, que o chama de “o meu

bonitinho”[140]. O feminino, em Aleixo, que tanto atrai Bom-Crioulo, parece também, curiosamente, atrair D. Carolina. E, ao tratá-lo de “bonitinho”, ela começa a seduzi-lo da mesma forma que fez Bom-Crioulo, por meio da vaidade, que parece ser o ponto fraco do grumete.

Enquanto estão juntos, Amaro passa a ser um marinheiro obediente outra vez, feliz com a sua vida a dois, uma paz que se prolonga durante quase um ano. Até que Amaro é transferido para outro navio. Isso produz um forte abalo nele; mas o grumete não se incomoda tanto, começa até a pensar em encontrar outro homem, na busca daquele destino que a sociedade da época reservava a pessoas como Aleixo e Bembem: “— Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado ‘àquilo’...”[141].

Com a ausência de Amaro, a portuguesa decide seduzir Aleixo, deixando, propositalmente, por exemplo, as pernas à mostra, o que excita o grumete, desperta-lhe o desejo e o seguinte pensamento: “Devia de ser esplendido a gente dormir nos braços de uma mulher!”[142]. Assim, Aleixo sucumbe à sedução de D. Carolina e passa a ser seu amante. Mas, na primeira relação sexual com a portuguesa, o narrador mostra a atividade sexual de D. Carolina e a passividade de Aleixo,

que ainda é uma “criança” aprendendo, ou sendo ensinada, a ser “homem”.[143] A partir daí, Aleixo passa a ter um caso com a portuguesa e a temer a volta de Bom-Crioulo, além de nutrir certa repulsa por ele. Parece mesmo que a “inversão” de Aleixo foi “curada” quando ele sucumbiu aos “encantos” de D. Carolina, o que corroboraria a afirmação de Freud[144] de que o elemento mais forte que atua contra uma “inversão” é a atração que os caracteres sexuais antagônicos exercem um sobre o outro.

Enquanto isso, Amaro sofre com a ausência de Aleixo. É-lhe concedida apenas uma licença por mês; e, como estão em navios diferentes, não conseguem se encontrar. Além disso, no caso de Aleixo, não há mais interesse em encontrar-se com Bom-Crioulo. Angustiado, Amaro embebeda-se, e quando isso acontecia ele virava um animal violento. Há confusão, briga no cais, Bom-Crioulo está envolvido. Amaro novamente é condenado a receber chibatadas, que, dessa vez, levam-no ao hospital. Curioso é que o comandante que ordena o castigo é aquele do qual se dizem “cousas”. E Amaro demonstra aversão[145] a ele. E, provavelmente, essa aversão se deve ao fato de o comandante e Amaro serem rivais no desejo, ou melhor, terem um mesmo objeto de desejo, “[...], cheio de indiferença pelo sexo feminino, e cujo

ideal genésico ele [o comandante] ia rebuscar na própria adolescência masculina”[146]. Assim, Amaro e o comandante Albuquerque são iguais e nunca poderiam desejar-se, pois o desejo sexual, no romance, é sempre visto como a atração de polos sexuais opostos, sempre o masculino atraído pelo feminino[147] e vice-versa. Como o comandante e Amaro eram masculinos, não poderia haver “simpatia” entre os dois.

Aleixo, apaixonado pela portuguesa, louco de desejo por ela, descobrindo a própria virilidade, passa a sentir repugnância por Amaro: “Ficara abominando o negro, odiando-o quase, cheio de repugnância, cheio de nojo por aquele animal com formas de homem”[148]. De certa forma, Aleixo e Amaro não são mais polos opostos que se atraem, agora são iguais, rivais no desejo sexual direcionado ao feminino, ainda que a “feminilidade” da portuguesa permaneça algo ambíguo[149] devido à sua atividade no sexo e seu desejo pelas formas femininas de Aleixo e que Amaro deseje o feminino presente nos adolescentes.

No hospital há quase um mês, a falta de notícias de Aleixo atormenta Bom-Crioulo. Enquanto isso, Aleixo transforma-se[150]. Ele perde as formas femininas, encontra o seu caminho “natural”. E, na rivalidade com Amaro, D. Carolina

esquece a gratidão e amizade que os unia e passa a desprezá-lo também: “Grandessíssimo pederasta! [...]! E logo um negro, Senhor Bom-Jesus, logo um crioulo imoral e repugnante daquele!”[151].

Assim, Aleixo transforma-se em homem, em “macho”, mantendo uma relação heterossexual. O despertar de sua virilidade é acompanhado pelo ciúme, quer que a portuguesa abandone o amante açougueiro. Enquanto Bom-Crioulo, no hospital em que se cura dos ferimentos causados pela chibata e onde contrai sarna, numa visita de um marinheiro da corveta, o Herculano, sabe dos boatos em torno do caso entre Aleixo e uma “rapariga”. Dessa forma, o imenso ciúme que, durante todo o romance, Amaro sente por Aleixo transforma-se agora em ódio, fazendo com que Amaro fuja do hospital e descubra que a amante de Aleixo é a portuguesa.

O desfecho do romance indica o fim inevitável de relações “anormais” como aquela. Na rua, diante dos transeuntes, o desenlace. A violenta morte do grumete Aleixo e a prisão de Bom-Crioulo. E, até nesse momento, a relação entre os dois é clara: numa sociedade machista, muitas vezes, o “macho” mata a “fêmea” infiel.[152]

Bembem — o menino do Gouveia — e o grumete Aleixo trazem em sua construção

estereótipos levantados em torno de concepções científicas e equivocadas de uma época. Esses “invertidos” não só desejam o mesmo sexo; mas também assumem características do sexo oposto. No caso de Bembem, isso atinge proporções extremas, o narrador descreve-o com exagero, praticamente o transforma em uma mulher sem vagina. De uma forma grotesca, ambos os narradores recriam a pederastia grega, em que Aleixo e Bembem são os *erómenoi* e Bom-Crioulo e Gouveia são os *erastoí*, os homens mais velhos que iniciam os adolescentes na vida sexual.

A ambiguidade adolescente é explorada em ambas as narrativas. Nessa fase intermediária entre a infância e a idade adulta, esse adolescente parece ser considerado potencialmente ambíguo em relação não só à sua sexualidade, mas ao seu gênero, associando o infantil a algo feminino, infância que o adolescente ainda não perdeu completamente. Essa é uma visão da época, deixemos claro, e podemos vê-la, por exemplo, em *O Ateneu*, de Raul Pompeia, quando Aristarco, diretor do internato, censura os “cachinhos”[153] de Sérgio, narrador e protagonista do romance. Esses “cachinhos” são sinônimos do feminino, da delicadeza da infância, resultante do contato com a mãe. Portanto, o internato de *O Ateneu* é o lugar

da transição, o lugar em que o menino, no contato com homens, faz-se homem.

Aleixo e Bembem são adolescentes quando iniciam suas vidas sexuais; o primeiro, quinze anos; o segundo, treze para catorze anos. Aleixo é vaidoso, e tanto Bom-Crioulo quanto D. Carolina aproveitam-se disso para seduzi-lo. Além disso, é a vaidade que explica a sua "melancolia"[154] ao saber do bilhete que Bom-Crioulo lhe envia do hospital, apesar do desprezo que Aleixo passou a sentir por ele. Já o personagem Bembem tem como principal característica o seu desejo sexual, Bembem vive em função do sexo. Ao contrário de Aleixo, o menino do Gouveia não tem vaidade, o seu prazer está unicamente na satisfação de seu "desejo anal".

O romance *Bom-Crioulo* é bem estruturado, os personagens são bem construídos, conflituosos, o enredo é forte, ousado para a época, apesar de ser um romance visivelmente homofóbico. E percebemos que tanto Aleixo quanto Amaro possuem humanidade, temos a sensação de que eles representam pessoas "reais" e que conseguem, em alguns momentos, ultrapassar os estereótipos. E, apesar da crítica explícita à relação homoerótica, no romance, a princípio, não há vilões nem mocinhos. Nisso é bem moderno, pois todos os personagens são

humanos, imperfeitos, falhos, capazes de gestos nobres mas também de violências de todo tipo.

Já no conto *O menino do Gouveia*, o personagem Bembem não tem conflito algum, é um boneco, uma marionete nas mãos do narrador, um autômato. Não tem sonhos, não tem medo, não tem ódio, não tem paixão, não tem humanidade, só tem desejo sexual e nada mais. Bembem é apenas um corpo em busca de sexo, a sua vida resume-se a isso.

Em *Bom-Crioulo*, podemos observar a homofobia ou "feminofobia" a partir de algumas características, presentes no romance, que vão além da condenação ao desejo homoerótico. Por exemplo, quando o narrador descreve Amaro como sendo um homem viril, não feminino, e lhe concede certa generosidade em relação ao próximo, apontando alguns de seus gestos sublimes, como, por exemplo, seu ato heróico ao salvar D. Carolina de um assalto e da possível morte, ou quando ajuda um desconhecido vítima da "gota"[155] e o carrega até a Santa Casa de Misericórdia[156]. Amaro é "pederasta" porque, segundo concepções da época, tinha a fraqueza da raça negra e não conseguia resistir ao "vício", que, aliás, o próprio personagem, durante o romance, questiona, pensando se não seria melhor encontrar uma "rapariga" e esquecer

Aleixo; mas sua fraqueza, seu “vício”, é maior do que ele. Já Aleixo, por ser feminino, tem algo de dissimulado, de interesseiro, pensa mesmo em encontrar um homem que o sustente, trai o “afeto” e a dedicação de Bom-Crioulo. E se envolve com D. Carolina, cuja feminilidade é duvidosa, pois se sente atraída pelo jeito feminino do grumete e se comporta como um homem, ativo, no sexo com Aleixo. Ela e Aleixo podem ser considerados os grandes vilões da história, se essa história tivesse vilões, pois representam a ameaça feminina, que pode deslocar o masculino do poder.

De qualquer forma, *Bom-Crioulo*, assim como *O menino do Gouveia*, encaixa-se naquilo que chamamos de “literatura *gay*”, já que a questão identitária é mais forte do que a potencialização do desejo homoerótico. Amaro e Aleixo são dois tipos específicos de “invertidos”. Aleixo, como Bembem, é um “invertido” passivo. Já Amaro, assim como o Gouveia, é um “pederasta” ativo, um “fanchono”. Nessas narrativas, o desejo homoerótico é reflexo dessas identidades, ele só existe em função das mesmas, ele é resultado de uma identidade “doentia”, já que o sentido político de uma identidade *gay* só adquire força a partir da década de 1960.

Apesar de o escritor Adolfo Caminha condenar as relações homoeróticas, o texto parece haver escapado, de alguma forma, dessa manipulação externa, parece haver adquirido força própria. Tendo como leitores-modelo os heterossexuais de sua época, o romance é rejeitado por esse público e, no futuro, cai nas graças do movimento *gay*, apesar da homofobia já mencionada. É que o romance não só condena, ele coloca em visibilidade algo que, até décadas depois de seu lançamento, continuava no lugar do não-dito. Ainda assim, o romance não tece uma reflexão sobre o desejo homoerótico, a sua crítica está em torno de comportamentos sociais e morais; condena a fraqueza moral que leva o homem à animalidade que o mundo civilizado rejeita. É uma obra crítica, sem dúvida; mas, no que se refere ao desejo homoerótico, é apenas descritiva, representacional.

Em *Bom-Crioulo*, duas das características mencionadas por Stockinger[157] em relação aos homotextos estão presentes: a presença de espelhos, no caso referente à vaidade do grumete Aleixo, e a marginalidade homossexual, representada pelo meio em que vivem os personagens[158]; isto é, dois elementos estruturais, homotextuais, do romance. Isso talvez explique o fato de *Bom-Crioulo* haver sido rejeitado por seus

possíveis leitores-modelo, se pensamos que seu autor empírico pretendia condenar o "homossexualismo", ou seja, os elementos estruturais podem haver criado leitores-modelo à revelia de seu autor empírico, os homossexuais de décadas posteriores à publicação do romance, que se viram representados, principalmente, pela marginalidade, atestando o que tanto Eco[159] quanto Iser[160] afirmam, o segundo talvez com mais intensidade, que o leitor-modelo ou leitor implícito são construídos na estrutura do texto e não fora dele.

Contudo, as teorias de Stockinger[161] estão fundamentadas sobre a identidade homossexual. E é essa identidade que defendemos ser a essência de uma "literatura *gay*", o que, portanto, situa o romance *Bom-Crioulo* nessa categoria, já que não percebemos nele a potencialização do desejo homoerótico, que ocorreria se o desejo estivesse em primeiro plano e não somente fosse parte de uma identidade.

A nossa proposta teórica está baseada na diferenciação entre "literatura *gay*" e "literatura homoerótica". No entanto, não seria um equívoco considerar uma narrativa pertencente à primeira categoria como também integrante da segunda, já que o desejo homoerótico também está presente na "literatura *gay*", apesar de mostrar-se

potencialmente reduzido. No entanto, algumas narrativas incluídas na categoria “literatura homoerótica” jamais poderiam ser consideradas “literatura *gay*”, já que o peso da identidade, como veremos nas próximas análises, é insignificante. Dessa maneira, podemos diferenciar essas duas categorias de literatura da seguinte forma:

Identidade > potencial homoerótico = literatura *gay*.
Identidade < potencial homoerótico = literatura homoerótica.

Assim, tanto o livro *Bom-Crioulo* quanto o conto *O menino do Gouveia*, pelo homoerotismo presente em suas narrativas, podem ser considerados “literatura homoerótica”. Porém, essas duas obras, por representarem uma identidade homossexual, estão bem mais propícias a serem objeto de uma análise cultural, política, do que de uma análise textual; portanto, acentuadamente vinculadas aos estudos culturais e, consequentemente, a uma literatura *gay*.

Pecado e transgressão: Juca e Riobaldo

Os personagens Juca e Frederico Paciência, do conto “Frederico Pasciência”, de Mário de Andrade, conhecem-se no ginásio. Segundo Juca, narrador do conto, eles têm idades parecidas. Frederico Paciência tem catorze anos, é pouco mais velho do que o outro. Portanto, adolescentes que estão descobrindo a própria sexualidade.

Juca fica logo fascinado por Frederico Paciência: “Senti logo uma simpatia deslumbrada por Frederico Paciência, me aproximei franco dele, *imaginando que era apenas por simpatia*”[162]. Segundo o narrador: “Admirava lealmente a perfeição moral e física de Frederico Paciência e com muita sinceridade o invejei”[163]. Essa “inveja”, de acordo com Juca, não lhe provoca ódio; mas o leva à imitação: “Quis ser ele, *ser dele*, me confundir naquele esplendor, e ficamos amigos”[164]. Existe, por parte de Juca, uma fascinação[165], uma atração, por Frederico Paciência, uma necessidade de “ser ele, ser dele”, confundir-se com ele; por isso, então, ficam amigos, muito em função dessa admiração, atração, que Juca sente por Frederico Paciência.

O personagem Juca é uma espécie de ovelha negra, ele se descreve como sendo fraco, feio, tendência para os vícios, preguiçoso.[166] Assim, Frederico Paciência acaba se tornando o seu ideal de perfeição, aquilo que Juca gostaria de ser.

O afeto de Juca é declarado com sutileza, quando este confessa a Frederico Paciência que ele é seu único amigo.[167] E, depois, o narrador descreve o outro, com certa paixão: Frederico Paciência "estava maravilhoso, sujo do futebol, suado, corado, derramando vida. Me olhou com uma ternura sorridente. Talvez houvesse, havia um pouco de piedade"[168].

Como em toda adoração, o ser adorado tem algo de divino, superior; numa comparação, Juca é como um pecador enquanto Frederico Paciência é o santo puro, piedoso e paciente com as imperfeições humanas. O ser santificado está acima dos pecados humanos, é modelo de perfeição, de pureza, aquilo que não somos, mas que almejamos ser. Existe na fascinação do adorador o desejo oculto de conspurcar a pureza do ser divino, a fascinação anda de mãos dadas com a sedução. Ao conquistar o objeto divinizado, o adorador sente-se especial, pois consegue se igualar ao ser adorado; mesmo que, para isso, seja preciso acabar com sua pureza, mesmo que

seja necessário dessacralizá-lo, humanizá-lo enfim, para então, inevitavelmente, abandoná-lo.

No caminho de casa, os dois amigos vão juntos, para êxtase de Juca.[169] E esse amor idealizado, essa paixão, esse sentimento de união, provoca em Juca o desejo de ser bom, de ser correto, desejo que inspiram os santos em seus devotos: “Mas em minha cabeça que fantasmagorias divinas, devotamentos, heroísmos, ficar bom, projetos de estudar”[170].

Juca, no decorrer do conto, vive dividido entre o desejo e o medo de transgredir. E, em alguns momentos, manifesta a vontade de “se livrar” do amigo, de “se livrar” do desejo que sente por ele.[171]

O amor de Juca parece estar sendo correspondido; mas ele insiste em agir de forma a acabar com aquela amizade. Tudo indica que age assim por causa da culpa. Não devemos esquecer que os dois estudam em um colégio de padres.

Um dia, Frederico Paciência surpreende Juca lendo um livro, uma edição clandestina portuguesa de *História da prostituição na Antiguidade*.[172]

Parece que Juca deseja saber qual a reação de Frederico Paciência diante do sexo, o que revela que suas intenções naquela amizade têm algo de sexual. Mas Frederico Paciência apenas

folheia o livro, examina os títulos do índice, fica olhando muito o desenho da capa e, depois, devolve o livro ao amigo e recomenda que ele tome cuidado para que os padres não o descubram. Porém, mais tarde, Frederico Paciência pede-o emprestado a Juca. O livro, assim, parece ser o ponto de transição entre a pureza da amizade e a “impureza” da mesma.

Juca idealiza Frederico Paciência, como se este fosse um santo. Aquele se acha impuro e tentado a conspurcar a “infância”, a ingenuidade, a suposta pureza do outro.[173]

No dia seguinte, os dois amigos ficam distantes. Ao que tudo indica, a leitura do livro por Frederico Paciência é a causadora dessa distância. No recreio, finalmente se encontram, meio constrangidos. Juca fica ansioso, como se o outro fosse revelar algum segredo. Mas Frederico Paciência murmura: “— Pus o livro na sua mala, Juca. Acho bom não ler mais essas coisas”[174]. Assim, este elemento transgressor, o livro, dá um novo caráter à amizade dos dois, introduz nessa amizade a sexualidade.

Juca decide rasgar o livro diante de Frederico Paciência. Os dois parecem ver o sexo como se este fosse algo impuro. “E as ruas foram *sujadas* pelos destroços irreconstituíveis da ‘História da Prostituição na Antiguidade’”[175]. No entanto, como

o próprio narrador diz, “ficava um veneno em Frederico Paciência”[176], o veneno que leva este a confessar que “ler certas coisas, apesar de horríveis, ‘dava uma sensação esquisita, Juca, a gente não pode largar’”[177]. Assim, de alguma forma, Juca, a “ovelha negra”, o ser impuro, por meio do livro, consegue conspurcar a pureza de Frederico Paciência, a mesma pureza que o atrai, como um demônio atraído pela pureza de uma virgem.

Assim como no conto “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, há também insinuações sobre o relacionamento dos amigos em “Frederico Pasciência”. Mas, dessa vez, não serão ignoradas pelos protagonistas. Frederico Paciência perde a cabeça, agride o ofensor e deixa-o desacordado. “Frederico Paciência só grunhia ‘Ele me ofendeu’, ‘Ele me ofendeu’”[178]. Diante dessa reação, percebemos a homofobia do próprio Frederico Paciência, que se sente tão fortemente ofendido por uma insinuação acerca do seu relacionamento com Juca. Homofobia que pode ser causada pela culpa, pelo medo do próprio desejo. Mas a agressão não termina aí, Juca também decide se vingar das insinuações, mas não de forma tão passional quanto Frederico Paciência. Juca avisa que vai bater no ofensor e cumpre a promessa, lava também a sua honra com o sangue do rosto

do caluniador. Assim, os dois amigos afirmam a masculinidade diante dos colegas e rejeitam qualquer insinuação que possa associá-los ao feminino, movidos pela “feminofobia” social.

O contato com a sexualidade, por meio do livro, e a violência física, para afirmar a masculinidade, parecem ser entendidos pelo narrador como elementos impuros inevitáveis na transição da infância para a fase adulta.[179] “Mas de tudo isso, do livro, da invencionice dos colegas, da nossa revolta exagerada, nascera entre nós uma primeira, estranha frieza.”[180] A frieza que surge da culpa e do medo de transgredir. “[...], era como um quebrar de esperanças insabidas, uma desilusão, uma espécie amarga de desistência.”[181] Contudo, dessa primeira frieza, dessa desilusão, “nasceu de tudo isso o nos aproximarmos fisicamente um do outro, muito mais que antes. O abraço ficou quotidiano em nossos bons-dias e até-logos”[182]. E, como resultado, primeiro do livro e depois da prova de masculinidade, a “amizade eterna” dos dois fica mais forte, passional e sexualizada.[183] Mas há a consciência de que aquele desejo é condenado pela sociedade, a consciência do pecado diante do desejo de transgressão, a consciência da impossibilidade da consumação carnal diante da interdição social e religiosa. “Estávamos nos

amando de amigo outra vez; estávamos nos desejando, exaltantes de ardor, *mas decididos, fortíssimos, sadios*.”[184] Decididos a não ultrapassarem a interdição, fortíssimos na resistência ao desejo, sadios, puros, livres da “sujeira” do sexo e, principalmente, do sexo entre homens. Mas conscientes do próprio desejo: “— Precisamos tomar mais cuidado”[185]. E o “cuidado” significa reprimir-se[186]. O desejo é físico, sexual, intenso; mas a força da interdição reprime ousadias transgressoras.[187] E, assim, os caminhos são traçados — ou a satisfação do desejo ou a morte daquela amizade.[188]

Aos dezesseis anos, Juca começa sua vida sexual com mulheres, enquanto Frederico Paciência mantém-se casto, castidade que Juca chama de “infâncias”. Percebe-se o afastamento gradual dos amigos, um afastamento que parece ser planejado, diante da impossibilidade de realização do desejo. Contudo, quando morre o pai de Frederico Paciência, esse desejo reaparece, misturado ao afeto.[189] Porém, a imagem do pai morto parece impedir que o beijo tão desejado se realize, que os lábios se toquem finalmente. Numa sociedade patriarcal, o pai representa o poder repressor.

Diante da separação iminente, após mais de três anos de amizade, vencem o medo, a culpa, a

opressão, forças poderosas que impedem a realização do desejo homoerótico: “A última semana de nossa amizade [...]! Mas não quisemos, tivemos um receio enorme de provocar um novo instante como aquele de que o morto nos salvara”[190]. A “sujeira” do sexo mantém-se coberta pela beleza do amor sem máculas.[191]

Frederico Paciência vai para o Rio de Janeiro, fazer Medicina, e Juca fica em São Paulo, “na música e fazendo versos”[192]. Então, começam a trocar cartas, que se espaçam com o tempo. Até que morre a mãe de Frederico Paciência, e Juca imagina que o desejo pode se consumar.[193] No entanto, nunca mais se verão outra vez.

As interdições sociais impedem que o desejo entre Juca e Frederico Paciência possa se consumar. Porém, o desejo homoerótico mostra-se intenso, inquieta e perturba os dois protagonistas. É, portanto, elemento essencial na estrutura da narrativa. Mas, se saciado, pode perder sua força literária, pois sua presença constante e inquietante é o que intensifica o potencial homoerótico da obra.

O conto “Frederico Pasciência”, publicado postumamente, foi escrito por Mário de Andrade entre os anos 1924 a 1942. Nesse conto, o desejo homoerótico é evidente. Além disso, não percebemos, em nenhum momento, traços de

uma identidade homossexual, pois o que conduz a narrativa é o desejo homoerótico. Assim, tal narrativa é estruturada de forma a mostrar esse desejo e sua relação com as interdições sociais da época.

Em “Frederico Pasciência”, o desejo homoerótico e a rejeição a ele é o que conduz as ações dos personagens. Verificamos, portanto, um forte potencial homoerótico e o anulamento de uma identidade homossexual.

Já que não há elementos no conto que identifiquem uma identidade homossexual, abre-se um leque de possibilidades de leitores-modelo, uma vez que a narrativa não beneficia uma identificação e não se configura na representação de uma realidade relacionada a essa identidade. Assim, o conto não “guetifica” a leitura, já que todos compreendem a linguagem do desejo, seja ele homoerótico ou não. A narrativa coloca o homoerotismo em foco e o problematiza. Revela, portanto, uma homotextualidade fundada na potencialização do desejo homoerótico.

O narrador Juca lembra-nos outro narrador, Riobaldo, de *O grande sertão: veredas*. Ambos narram o desejo de transgredir e a vitória das interdições sociais. No entanto, o pecado para Riobaldo é um elemento muito mais forte, já que vive em um meio repleto de superstições, pois o

misticismo está sempre mais presente e forte onde impera a ignorância, já que a crença é contrária à razão. O pensamento científico, ou racional, sustenta-se sobre a observação, a experiência e a comprovação ou a argumentação. Já a crença se prende à fantasia, na tentativa de explicar os acontecimentos da vida. Está, portanto, menos vinculada à realidade.

O romance *Grande sertão: veredas* foi publicado, pela primeira vez, em 1956. Narrado pelo personagem Riobaldo, então um fazendeiro e ex-jagunço, que, em linguagem coloquial, relata seu tempo de juventude na jagunçagem para um interlocutor não nomeado, um interlocutor que, por meio de Riobaldo, identificamos como sendo um homem instruído, capaz de avaliar e julgar o que lhe é contado.

Numa guerra no sertão mineiro, protagonizada por jagunços, divididos em bandos chefiados por poderosos fazendeiros,[194] desenrola-se a conflituosa história de amor entre Riobaldo e Diadorim[195], mulher criada como homem. Segundo Feres e Santos[196], o escritor João Guimarães Rosa descreve fatos ocorridos provavelmente no período compreendido entre 1889 e 1930[197], período em que se verifica a dificuldade em se identificar qual a autoridade “que exercia de fato o poder após a proclamação da República no

Brasil e a ausência da atuação do Estado pelos rincões do país, principalmente na área não litorânea”[198]. Essa omissão do Estado gerava um poder paralelo, representado, na obra, segundo Feres e Santos[199], por grupos “de jagunços que, a mando de fazendeiros do sertão brasileiro matavam, invadiam, roubavam, manipulavam a propriedade, prendiam e até julgavam os indivíduos”.

No entanto, podemos sugerir que a guerra entre jagunços é apenas pano de fundo para a história de amor entre Riobaldo e Diadorim, já que o desejo entre os dois parece ser o fio condutor de *Grande sertão: veredas*. Obviamente, tratando-se de um romance tão rico e complexo, ele nunca poderá ser apenas uma coisa ou outra.

O amor de Riobaldo por Diadorim configura-se em um amor platônico, idealizado, um desejo não realizado, desejo que perturba o personagem Riobaldo, já que não é aceito pelo meio homossocial e machista dos jagunços, um meio homofóbico, em que a “feminofobia” se mostra forte, pois o desejo homoerótico é visto como uma ameaça, algo que pode levar um homem a ser “rebaixado” à categoria feminina, uma vez que, na ignorância dos jagunços, não pode haver uma relação sexual sem a submissão de uma mulher, daí a impossibilidade de Riobaldo realizar o seu

desejo, já que não pode aceitar que nem ele e nem Diadorim assumam esse papel de “mulher” e percam a macheza tão valorizada entre os jagunços no sertão.

Riobaldo vive em conflito. De um lado, o desejo que sente pelo amigo; de outro, a pressão do meio homossocial em que vive. Além disso, está preso à superstição religiosa, fundada no pecado e na culpa. Mas não pode fugir do desejo, que o leva a pensar sempre em Diadorim[200].

E essa amizade entre Riobaldo e Diadorim não passa despercebida, a união entre os dois é tão forte que pode levantar suspeitas[201]. Verifica-se aí, fortemente, a “violência simbólica”[202], já que a união entre os dois amigos é vigiada pela jagunçagem, que pode, a qualquer momento, condená-los ou absolvê-los de um crime contra o mundo masculino.

E, como nas outras narrativas analisadas aqui, o envolvimento sexual com mulheres também aparece em *Grande sertão: veredas*, como impedimento da realização do desejo homoerótico e como fuga. Riobaldo faz sexo com a prostituta Nhorinhá, filha da adivinha Ana Duzuza, o que provoca o ciúme de Diadorim. Mas o desejo de Riobaldo por Diadorim não pode ser eliminado pelo desejo que Riobaldo sente por uma mulher.

Apesar do conflito — ele chega a pensar que está enfeitiçado —, é-lhe prazeroso o desejo por Diadorim. E a impossibilidade da realização desse desejo perturba Riobaldo.[203] A realização do desejo de Riobaldo é impedida pelas normas sociais e homossociais; o que o perturba não é sentir o desejo, mas não poder saciá-lo.

Riobaldo vive outro conflito além de seu desejo, o conflito entre o bem e o mal, entre Deus e o diabo. O interessante é observar que ele consegue optar pelo diabo, fazendo um pacto com o mesmo, mas não consegue transgredir sexualmente. Nem mesmo ao lado do diabo, ele consegue se libertar da figura de Deus, representada no pecado e na culpa.

O narrador vê seu desejo como algo ruim: "Nanje pelo tanto que eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me *estragava*, feito um *máu amor oculto*"[204]. Riobaldo, distante do tempo em que transcorre a narrativa, pode confessar que seu desejo pelo amigo Diadorim era um desejo sexual, como diz o narrador, "condenado": "Gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre"[205].

Riobaldo e Diadorim haviam se conhecido quando crianças, o que nos leva a perceber que

Diadorim se veste de homem desde a infância, que foi criado como menino.[206] Nesse primeiro encontro, o menino Riobaldo, que, na ocasião, pedia esmolas como forma de pagar uma promessa feita pela mãe, já começa a desenvolver um carinho especial pelo menino Reinaldo (Diadorim). E o que o atrai, segundo o narrador, é justamente a diferença, o jeito feminino do outro: “Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível”[207]. Nessa passagem, o narrador parece destacar o desejo a partir da questão genérica. Assume, na narrativa, o seu papel masculino e procura elementos para justificar o próprio desejo.

Devemos observar que Riobaldo, ainda menino, já estava envolvido com a superstição e a fé; portanto, desde cedo, teve contato com a ideia de pecado e culpa, o que acaba acompanhando-o pela vida, em meio a seus dois grandes conflitos, desejar sexualmente um homem[208] e abandonar a Deus ao fazer um pacto com o diabo. Mas surge Otacília, a salvação de Riobaldo, que passa a viver entre dois amores: Otacília e Diadorim, um amor de Deus e outro do diabo, um “certo” e um “errado”[209].

O que parece é que o narrador Riobaldo jamais narraria essa história de amor se Diadorim

fosse de fato um homem. O narrador nega seu próprio homoerotismo e afirma sua macheza e homofobia[210].

A partir de nossa leitura crítica, argumentamos que Riobaldo, apesar de haver desejado um homem durante tanto tempo, justifica-se com a ilusão de que a “natureza” fala mais alto, dando a entender que seu corpo sabia que Diadorim era uma mulher, como se o seu corpo de homem pudesse identificar o corpo oculto de uma mulher: “Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele”[211]. Suposta identificação, que se deixa transparecer nas perguntas do narrador: “Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo. Outras artes vieram depois”[212].

Riobaldo, quando narra, já sabe que Diadorim é uma mulher. Mas a sua angústia durante a ignorância desse fato, o seu conflito ao desejar outro homem, ele não pode negar. Assim, após saber do segredo de Diadorim, Riobaldo cria sua própria verdade, para fugir da culpa. E, dessa forma, o narrador justifica-se diante de seu interlocutor[213].

Diadorim conta a Riobaldo um segredo, que seu nome de verdade não é Reinaldo, mas sim Diadorim. Até aquele momento, Riobaldo conhecia Diadorim pelo nome de Reinaldo. No entanto, Diadorim pede segredo ao amigo, pede que lhe chame de Diadorim somente quando estiverem sozinhos.[214] Nesse momento, os dois amigos começam a viver uma vida dupla. Em alguns momentos, Riobaldo e Reinaldo; em momentos mais íntimos, Riobaldo e Diadorim.

No entanto, alguns jagunços percebem o jeito "delicado" de Diadorim. Logo, surge a "feminofobia": "Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza"[215]. Então, dois jagunços começam a fazer insinuações acerca da "delicadeza" de Diadorim, que reage e põe um punhal na garganta de um deles; depois manda que ele se levante, puxe a faca, lute. Mas o jagunço recua, reconhece a "macheza" de Diadorim: "Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: — 'Oxente! Homem tu é, mano-velho, patrício!'"[216]. Há também insinuações acerca da relação entre Riobaldo e Diadorim[217].

Riobaldo sente ciúme por causa de um tal Leopoldo[218]: "Tomava por ofensa a mim, que Diadorim tivesse tido, mesmo tão antes, um

amigo companheiro”[219]. E, diante disso, Riobaldo conclui que “o que estava fazendo falta era uma mulher”[220]. E, na tentativa de fugir do próprio desejo, Riobaldo justifica-se com aquilo que Herbert Daniel[221] chama de “substituição do objeto erótico ausente”, ou seja, na falta de uma mulher, um homem pode acabar sendo forçado a fazer sexo com outro homem, em prol da necessidade e não do desejo homoerótico. Assim, um dos homens seria obrigado a assumir o papel feminino na relação. Essa ameaça justificaria então, por exemplo, o estupro de mulheres no sertão.

O desejo de Riobaldo por Diadorim é físico, sexual. E, apesar da interdição, Riobaldo é impulsionado pelo desejo[222] de transgredir[223].

Riobaldo quer fugir com Diadorim, pois imagina que só longe dali, na ilusão de que fora da jagunçagem as interdições não existam, poderão consumar o desejo: “Algum dia, podia Diadorim mudar de tenção. Em Diadorim era que eu pensava, de fugir junto com ele era que eu carecia; como o rio redobra”[224].

Então, Riobaldo jura fidelidade a Diadorim, quando este propõe que nenhum dos dois toque em mulher enquanto estiverem “em ofício de bando”[225]. Riobaldo jura, mas não consegue cumprir o juramento. Tenta manter a abstinência;

porém, não aguenta, acaba em um bordel, para sofrimento de Diadorim.

O desejo de Riobaldo por Diadorim não pode se realizar, pois Diadorim é homem. Para o narrador, o sexo entre homens é impossível.[226] Porém, Riobaldo é obrigado a aceitar que ama Diadorim não como amigo, já que sente por ele desejo sexual.[227]

Riobaldo não aceita o fato de que deseja outro homem, "'Se é o que é' eu pensei — 'eu estou meio perdido...'"[228], pois o desejo entre homens, em um ambiente homossocial de extrema homofobia, é um crime: "Acertei minha idéia: eu não podia, por lei de rei, admitir o extrato daquilo"[229]. Riobaldo precisa então esquecer aquele desejo[230]. Porém, não se pode fugir do desejo, é possível apenas se enganar, iludir-se: "'Nego que gosto de você, *no mal*. Gosto, mas só como amigo!...' Assaz mesmo me disse"[231]. O desejo homoerótico é visto pelo jagunço como "mal"; portanto, algo que deve ser negado, rejeitado, reprimido. Mesmo que os jagunços estejam acima da lei do Estado, parece que não conseguem estar acima do pecado e da culpa impostos pela lei de Deus, ou seja, da Igreja.

Além da lembrança de Nhorinhá, Riobaldo vive entre o seu desejo por Diadorim e o seu afeto

por Otacília. O seu desejo “de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim”[232] ao lado do pensamento de tomar Otacília “para ser minha mulher, aqueles usosfrutos”[233].

Desde o primeiro momento em que Riobaldo manifesta, para o interlocutor, o seu desejo por Diadorim, ele sabe que terá a salvação no final, já que ele mesmo, Riobaldo, prefere acreditar que seu desejo não era por um homem; mas, sim, por uma mulher. E, para manter-se acreditando nisso e para que o interlocutor também acredite, ele faz declarações homofóbicas; mas deixa escapar questionamentos: “De Diadorim eu devia de conservar um nôjo. De mim, ou dele?”[234].

Esse “nôjo” seria causado pelo fato de que Diadorim era homem ou pelo fato de que ele, Riobaldo, sentia desejo por um homem? A verdade é que Riobaldo questiona a sua própria identidade: “Porque eu desconfiava mesmo de mim, não queria existir em tenção soez”[235]. As convenções sociais, homossociais e religiosas exigiam esse “nôjo”; mas o desejo não se submete a essas “prisões que estão refincadas no vago, na gente”[236].

Diadorim, quando Riobaldo lhe presenteia com uma “pedra-de-safira”, rejeita a “pedrinha” e promete que receberá o presente quando concluir sua vingança[237]. Provavelmente, ele tem a

intenção de, após a vingança, revelar o seu segredo. No entanto, Riobaldo sugere ao outro abandonar a vingança, abandonar a jagunçagem. Porém, Diadorim não pode abandonar a vingança e, como Riobaldo insiste na ideia de ir-se embora mesmo sozinho, insinua, enciumado, que Riobaldo quer encontrar Otacília, diz que ele deve dar o presente para ela ou quem sabe para Nhorinhá.

Assim, Riobaldo vive entre estes três amores: o amor "puro" por Otacília, o amor "impuro" por Nhorinhá e o amor "proibido" por Diadorim. Todos esses amores controlados pelas convenções sociais e não pelo desejo. Como diz o narrador: "Não ter vergonha como homem, é fácil; dificultoso e bom era poder não se ter vergonha feito os bichos animais"[238].

Diante do desejo, Riobaldo procura culpados, como se o desejo homoerótico fosse um delito. Não consegue entender, não consegue aceitar seu desejo: "De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, [...]?! [...]. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa?"[239].

O poder da interdição é forte, interdição social, homossocial, religiosa. A lei que rege a macheza do jagunço não permite o desejo entre homens, pois os jagunços só entendem o sexo entre um homem e uma mulher, e se dois homens decidirem estar juntos sexualmente, um deles

terá de ser a “mulher”. Assim, como diz o narrador: “Homem com homem, de mãos dadas, só se a valentia deles for enorme”[240]. É preciso ser muito valente para ir contra as convenções sociais, contra a interdição, e transgredir.

Sem essa valentia, Riobaldo recorre à salvação, ao casamento com Otacília: “Sofreado de minha soberba, e o amor afirmante, eu senti o que queria, conforme declarado: que, no fim, eu casava desposado com Otacília”[241]. Ao preterir Diadorim[242], Riobaldo escolhe Otacília de forma racional, prefere não ouvir a paixão, não tem valentia para transgredir, não pode saciar o próprio desejo, apesar de que “de Diadorim eu gostava com amor, *que era impossível*”[243].

O amor impossível entre Riobaldo e Diadorim, um amor que faz sofrer, pois o desejo não cessa[244]. Desejo que só poderia se realizar se Diadorim fosse mulher: “Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer — pegava, *diminuía*: ela no meio de meus braços!”[245]. No entendimento do jagunço, o sexo está relacionado ao poder do homem sobre a mulher. Como entender então o sexo entre dois iguais em superioridade? Um deles teria de se submeter, e essa ameaça fazia tal amor impossível.

Por fim, Diadorim morre numa batalha, e Riobaldo descobre que ele era uma mulher.[246] Posteriormente, Riobaldo vai em busca da história de Diadorim e descobre o seu verdadeiro nome: Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins.[247] No entanto, a revelação final de que Diadorim é uma mulher, não consegue anular o fato de que Riobaldo esteve, durante toda a narrativa, apaixonado por um homem. Pode dar ao leitor ingênuo certo alívio ou certa decepção; alívio para o leitor homofóbico, decepção para o leitor homoeroticamente inclinado. Mas o leitor crítico não sentirá nem alívio nem decepção, permanecerá questionando e duvidando das declarações do narrador.

Diante do exposto, consideramos relevante destacar que, afinal de contas, essa é a postura que julgamos coerente em relação às estratégias de preenchimento das lacunas deixadas pela obra; postura essa que tem dirigido as análises das obras discutidas e levadas a cabo em nossa pesquisa. Segundo nossa argumentação, o escritor João Guimarães Rosa, com esse final, agrada e desagrada a todos, abrindo possibilidades de leitura. Mas, acima de tudo, discute o homoerotismo; do contrário, não faria sentido manter a identidade oculta de Diadorim até o final do romance.

Muitos críticos do passado (e também de hoje) tinham certa dificuldade em analisar o homoerotismo em uma obra porque a viam como reflexo de seu escritor. Preferiam, então, analisar outros aspectos e, muitas vezes, relegavam a segundo plano elementos importantes. O escritor João Guimarães Rosa, ao que tudo indica, era heteroeroticamente inclinado. Apesar de, como vimos neste trabalho, o homoerotismo ser independente de uma identidade, acreditamos que as preferências sexuais de um escritor podem ser mais ou menos relevantes na análise de uma obra.[248] No caso de *O Grande sertão: veredas*, o segredo de Diadorim pode tanto revelar a dificuldade de o escritor transgredir sexualmente como também esteticamente; contudo, o que nos interessa são as transgressões artísticas. Nunca saberemos, porém, se o escritor criou o segredo de Diadorim para produzir um efeito literário ou se apenas cedeu às interdições de sua época. De uma forma ou de outra, criou uma obra crítica e aberta, em que o homoerotismo não pode jamais ser eliminado.

Em *Grande sertão: veredas*, o leitor-modelo, que associamos diretamente à projeção feita pelo escritor, ou seja, do autor empírico, parece transitar entre um leitor conservador, heteroeroticamente inclinado e homofóbico, que

condenará o desejo entre os dois personagens, e um leitor homoeroticamente inclinado, que torcerá por um desfecho feliz para o amor homoerótico de Riobaldo e Diadorim. (Des)agradando a esses dois tipos de leitores, a obra acaba por se tornar grandiosa aos olhos do leitor crítico.

A revelação final acerca do verdadeiro sexo de Diadorim não elimina o potencial homoerótico da obra. Mas pode amenizá-lo, da mesma forma que a feminilização do personagem Bembem, de *O menino do Gouveia*, tendia a amenizar o homoerotismo do conto. No entanto, tal revelação não tem o poder de anular todo o conflito vivido por Riobaldo durante a narrativa. Assim, o interlocutor de Riobaldo é como um padre, que ouve a confissão do pecador e pode absolvê-lo ou condená-lo. No entanto, aquele que confessa tem como objetivo único se livrar do peso do pecado, da culpa.

O narrador Riobaldo chama seu interlocutor de “senhor”, e tudo indica que esse interlocutor, a quem não é dada a voz, é letrado. Somos tentados a concluir que ele é o próprio João Guimarães Rosa, o escritor que se faz personagem, como forma de dar credibilidade ao seu romance, como se dissesse que tudo aquilo era real. Esse interlocutor, no entanto, pode

representar, na verdade, o leitor-modelo projetado pelo escritor, ou seja, um homem letrado, disposto a ouvir a história de Riobaldo, capaz de fazer julgamentos, um leitor crítico a quem o narrador tenta enganar, ao ocultar a verdadeira identidade de Diadorim, o que leva esse leitor a refletir sobre o homoerotismo e provoca seus preconceitos.

Além disso, o narrador de *Grande sertão: veredas* relaciona-se com o leitor de uma maneira muito semelhante à do narrador, também em primeira pessoa, do conto “Frederico Pasciência”, ou seja, conduz o leitor, aos poucos, pelos caminhos, pelas “veredas” do desejo, que se mostra aos poucos. O leitor descobre, juntamente com os protagonistas, os limites e a intensidade do homoerotismo. Contudo, ambas as narrativas preferem não transgredir completamente, elas não permitem a realização do desejo homoerótico, o que leva seus personagens conflituosos a uma adequação social, em que o homoerotismo se torna um fato passado, vivo apenas na memória.

Tanto em *Grande sertão: veredas* quanto em “Frederico Pasciência”, os personagens vivem num ambiente homossocial. Os adolescentes Frederico Paciência e Juca estudam em um colégio de padres, ao que tudo indica, só para

meninos, apesar de não ser em regime de internato; enquanto Riobaldo e Diadorim vivem no meio de jagunços, em um ambiente homossocial sertanejo. No primeiro caso, a mulher erotizada aparece por meio de um livro que fala sobre a prostituição, ou seja, a mulher como objeto de submissão sexual. No segundo caso, a mulher existe para ser subjugada e possuída, para prazer único e exclusivo do homem, muitas vezes por meio da prostituição. Em ambos os casos, a "feminofobia" é ainda mais forte do que a homofobia. Quando Frederico Paciência e Juca brigam com um colega que faz insinuações é porque a masculinidade deles está sendo posta em dúvida. Já Riobaldo não satisfaz seu desejo porque acredita que o sexo entre dois homens pode eliminar a macheza de um deles. Além disso, há a própria rejeição ao feminino feita por Diadorim, que se veste de homem para poder ser respeitada entre os jagunços.

De qualquer forma, em ambas as narrativas, é o desejo homoerótico que é posto em questão, até porque os ambientes em que se estruturam os personagens são contrários a um gueto homossexual. O desejo homoerótico é potencializado, inclusive, pela não realização do desejo, já que o homoerotismo se mostra forte no conflito dos personagens, que cedem à interdição

e não são capazes de transgredir, num medo talvez ancestral de serem “rebaixados” à categoria feminina. Além disso, em nenhum momento, nas duas narrativas, será possível identificar algum personagem como sendo homossexual, já que é o desejo dos personagens que está em foco e não a identidade dos mesmos.[249]

Assim, a essência de ambas as narrativas está no conflito dos personagens que elas constroem, conflito que surge a partir da presença do desejo homoerótico, isto é, elas são mais do que simples representação de uma realidade homossexual.

Portanto, a homotextualidade das duas narrativas está fundada na potencialização do desejo homoerótico, presente no conflito que as estrutura, e não na representação de uma homossexualidade; o que se configura, portanto, numa homotextualidade associada aos estudos literários e não apenas aos estudos culturais.

Dessa forma, segundo nossa hipótese[250], tanto o conto “Frederico Pasciência” quanto o romance *Grande sertão: veredas*, por destacarem mais o desejo homoerótico do que uma identidade homossexual, devem ser inseridos na categoria “literatura homoerótica”.

“Pílades e Orestes” e “Pela noite”

Em “Pílades e Orestes”, na apresentação dos personagens, logo na primeira frase — “Quintanilha engendrou Gonçalves”[251] —, o narrador já indica o comportamento paternal de Quintanilha em relação a seu amigo Gonçalves. Apesar de terem quase a mesma idade, o primeiro comporta-se como um pai protetor, sempre disposto a fazer tudo pelo amigo, situação que podemos verificar durante todo o conto.

Quintanilha vive da herança que herdou de um tio; já Gonçalves é advogado. Este exerce forte influência sobre aquele. Diante do ódio dos parentes de Quintanilha, por este haver recebido a herança, é Gonçalves que o convence a não desistir dela. Além disso, quando alguns parentes tentam reconciliar-se com Quintanilha, é Gonçalves que lhe mostra que eles são interesseiros e faz com que o amigo mantenha tais parentes afastados.

Diante dessa influência, o leitor começa a pensar que, talvez, Gonçalves esteja disposto a se aproveitar, financeiramente, do amigo, que seu afeto não é sincero. No entanto, Gonçalves, diante da reação irada de um parente que acha injusto que Quintanilha prefira um estranho aos próprios

parentes, pede ao outro: "— Uma só cousa desejo, continuou, é que nos separemos, para que se não diga..."[252]. Esse "para que se não diga..." não se refere a insinuações em torno da amizade que une os dois, é empregado de forma geral, quer dizer, Gonçalves não quer dar motivos para que Quintanilha se indisponha ainda mais com os parentes. Obviamente, pode haver motivos ocultos nessa declaração; afinal, o personagem Gonçalves, durante toda a narrativa, é um grande mistério, já que não é possível saber suas verdadeiras intenções em relação a Quintanilha. Portanto, tem ele o desejo sincero de não criar problemas para o amigo? Ou apenas demonstra uma falsa preocupação e dissimula suas verdadeiras intenções? O narrador machadiano, sutilmente, alimenta a dúvida.

O "amor" de Quintanilha parece ser bem mais forte do que o do amigo; além disso, esse "amor" que nutre por Gonçalves é fortemente servil[253], de tal forma que os obséquios de Quintanilha passam a ser "puro ofício"[254]. Ele acaba se tornando um tipo de secretário voluntário do outro; além de lembrar-lhe dos compromissos, "levava-lhe as cartas e papéis, ia buscar as respostas, procurar as pessoas, esperá-las na estrada de ferro, fazia viagens ao interior"[255]. Por fim, realiza todas as vontades do

outro, além de se antecipar a algumas[256]. E, assim, aparece implícita a ideia de que Gonçalves se aproveita da afetividade do outro.

Um dos episódios mais ambíguos do conto é a passagem em que Quintanilha manda fazer um retrato dos dois. Ao ver a pintura, a reação de Gonçalves é de desagrado, diz que a obra não presta para nada. "— É uma porcaria, insistiu Gonçalves"[257]. E justifica sua reação: "— [...]. Pois isto é cara decente? Eu tenho este braço torto?"[258]. Por fim, Quintanilha, aborrecido, usa um canivete para rasgar a tela. E não sabemos se a reação de Gonçalves é mesmo de desagrado, digamos, estético, se é pura vaidade, ou se, simplesmente, quer humilhar o amigo e reforçar o poder que exerce sobre ele; ou, talvez, não queira uma "prova" pública daquele afeto.

Diante de uma dívida, "uma letra de Gonçalves que se venceu dali a dias e que este não pôde pagar"[259], Quintanilha tenta ajudar o amigo; mas este não aceita o empréstimo do outro. E quando a mesma letra, reformada, vence outra vez, Gonçalves apenas admite aceitar "uma letra de Quintanilha, com o mesmo juro"[260]. E, diante da reação de Quintanilha, que não quer cobrar juros, Gonçalves é peremptório: "— Ou recebe, ou não fazemos nada"[261]. E tal reação pode abalar, por um breve momento, a tendência

do leitor-modelo machadiano em sempre duvidar do caráter dos personagens. No entanto, tal reação pode ser apenas mais uma das dissimulações de Gonçalves, para fazer o outro acreditar que ele não tem interesse em seu dinheiro e garantir assim a eterna confiança e submissão de Quintanilha. De qualquer forma, tal reação marca, mais uma vez, o poder de Gonçalves, que sempre dá a palavra final[262].

A união dos dois amigos parece muito forte e não passa despercebida pelos que os cercam: "A união dos dous era tal que uma senhora chamava-lhes os 'casadinhos de fresco', e um letrado, Pílades e Orestes"[263]. A insinuação da senhora mostra bem certa ignorância popular, que não admite o afeto entre homens sem associá-lo à sexualidade. Já a comparação do letrado mostra certa sutileza, uma forma de dizer o mesmo que foi dito pela senhora, mas sem a mesma obviedade, além de grande perspicácia, já que Pílades demonstra certa fidelidade servil em relação ao inseparável amigo[264] Orestes.

Perante tais comparações, os dois amigos riem, "mas o riso de Quintanilha trazia alguma cousa parecida com lágrimas: era, nos olhos, *uma ternura úmida*"[265]. Nessa relação, Quintanilha "amava" mais o outro do que este a ele[266], uma relação desigual, baseada no servilismo e na

dominação. Quintanilha parece um cão feliz com o pouco de carinho que lhe oferece o seu dono: “Uma pancadinha no ombro ou no ventre, com o fim de aprová-lo ou só acentuar a intimidade, era para derretê-lo de prazer”[267].

Quintanilha pergunta a Gonçalves por que ele não se casa, pois, segundo aquele, um advogado precisa se casar; mas o outro apenas ri em resposta. Em outro momento, Gonçalves declara ao amigo que só tem a ele no mundo, pois o seu único parente, uma tia muito querida, morreu “quando eles [Quintanilha e Gonçalves] iam em trinta anos”[268]. Quintanilha fica emocionado com a declaração. E, um dia, sem revelar nada ao amigo, faz um testamento em que nomeia Gonçalves como herdeiro universal[269].

No entanto, Quintanilha, depois de reconciliar-se com um parente, encanta-se por uma prima segunda, Camila, “moça de vinte e dous anos, modesta, educada e bonita”[270]. O pai da jovem, João Bastos, brigou com Quintanilha pela questão da herança. Mas, como Quintanilha vai ao enterro de sua mulher, eles voltam a se relacionar: “João Bastos esqueceu facilmente alguns nomes crus que dissera do primo, chamou-lhe outros nomes doces, e pediu-lhe que fosse jantar com ele”[271]. Quintanilha passa a visitar João Bastos, que lhe “vende o peixe”[272]. Qualquer leitor

menos ingênuo percebe que João Bastos está interessado na herança de Quintanilha, ou melhor, em fazer um bom casamento para a sua filha.

Quando Quintanilha, depois de contar a Gonçalves que está “amando” Camila, pede-lhe o consentimento, o outro fica pálido e, visivelmente perturbado, responde: “— Não me pergunte nada; faça o que quiser”[273]. A reação de Gonçalves pode ser tanto causada pelo ciúme, pois o amigo não lhe dedicará mais afeto único, como pode ser resultado da raiva ou inveja, se pensamos na possibilidade de que esteja também interessado em Camila. Mas pode ser, ainda, de decepção, ou preocupação, diante do fato de que deixará de ser o herdeiro de Quintanilha.

O fato é que Quintanilha é afetado pela reação do outro e começa a pensar que o desagrado do amigo tem a ver com Camila: “— Mas, não pode ser, pensava ele; o que é que Camila tem que não possa ser *boa esposa*?”[274]. Quintanilha, angustiado, conclui que Gonçalves, na verdade, ama Camila e é talvez amado por ela. Para confirmar isso, vai ao escritório de Gonçalves; e, ali, Gonçalves lhe entrega o testamento. O outro pergunta o motivo de tal gesto, ao que Gonçalves responde: “— Você vai mudar de estado, respondeu Gonçalves, sentando-se à mesa”[275]. Quintanilha percebe, ou

imagina, sinais de tristeza e aborrecimento no outro[276].

Quintanilha, influenciado pelo “amor” servil que sente por Gonçalves, conclui que a tristeza do amigo se deve ao fato de que ele ama Camila, e, como Quintanilha ainda não se declarou à prima, desiste dela para a felicidade do outro, sem ao menos ouvir de Gonçalves esse desejo, mas por imaginá-lo apenas. Quintanilha sacrifica-se em função do outro. Assim, ele faz outro testamento, no qual deixa tudo para Camila desde que ela se case com Gonçalves[277].

E, por fim, Camila e Gonçalves casam-se. Quintanilha serve de testemunha ao noivo, além de ser padrinho dos dois primeiros filhos do casal. Porém, um dia “em que, levando doces para os afilhados, atravessava a Praça Quinze de Novembro, recebeu uma bala revoltosa (1893)[278] que o matou quase instantaneamente”[279].

Assim, fica para sempre a dúvida se é aquela uma “bala perdida” ou se Quintanilha é assassinado por causa da herança, o que nos levaria a concluir que Gonçalves é um assassino frio, que enganou Quintanilha durante todo esse tempo, fingiu por ele um afeto que não tinha e estimulou o afeto do outro. No entanto, essa é apenas uma possibilidade que o narrador machadiano parece insinuar.

E, em diálogo com a tragédia grega[280] e com o final do epitáfio gravado na pedra da sepultura de Quintanilha, isto é, “Orai por ele!”, o narrador encerra a história: “Orestes vive ainda, *sem os remorsos do modelo grego*. Pílades é agora o personagem mudo de Sófocles.[281] Orai por ele!”[282].

O conto “Pílades e Orestes” é marcado pela sutileza e pela ambiguidade. De um lado, o afeto exacerbado de Quintanilha por Gonçalves. Do outro, o mistério em torno dos reais sentimentos que Gonçalves nutre pelo amigo. Aliás, Gonçalves é o personagem mais complexo dessa história, pois nunca se sabe o que ele realmente sente ou pensa, se ama Quintanilha como a um amigo, a um pai, a um amante, ou se, simplesmente, convive com o outro por interesse.

A reação de Gonçalves diante do “amor” de Quintanilha por Camila pode ser tanto de ciúme quanto de decepção; ciúme de Quintanilha, a quem deseja manter seduzido, ou decepção pela perda da herança. Além disso, há outra e fraca hipótese, a existência do amor de Gonçalves por Camila. Contudo, a hipótese mais forte, insinuada pelo narrador, é de que Gonçalves nutre por Quintanilha apenas o interesse e que mata o “pai” que o “engendrou” como o Orestes grego matou a própria mãe.

O desejo de Quintanilha é mais intenso, mais subserviente, mais visceral, mais feminino[283], enquanto Gonçalves parece ser mais sóbrio, além de assumir uma posição de dominador, de controlador, aquele que dá a palavra final. De alguma forma, essa relação entre eles se dá segundo preceitos heteronormativos, em que a passividade e a atividade dos personagens se revelam a partir do controle exercido por Gonçalves e da submissão de Quintanilha. Assim, este é servil, apaixonado, dono de uma herança; enquanto aquele, advogado sério, dominador, detentor da palavra final, seduz o outro com vistas a receber o “dote” (a herança).

A relação chega a uma encruzilhada inevitável. Surge entre os dois uma mulher. Como na Grécia antiga, os dois personagens falam do casamento com naturalidade, pois este era uma obrigação social. Diz Quintanilha que um advogado precisa se casar, como diria, da mesma forma, que um advogado precisa de um escritório. Ter uma esposa parece uma ação racional, uma forma de adquirir certo *status*.

Quintanilha, que sempre se sacrifica pelo amigo, abre mão desse *status*, ou seja, de homem casado e respeitado, em função do outro. A sua angústia pode não ser porque Gonçalves, segundo suas conclusões, “ama” Camila; mas porque, pela

primeira vez, parece sentir o peso de sua dedicação e renúncia constantes em função da felicidade de seu amigo.

A relação sexual entre Quintanilha e Gonçalves, em nenhum momento, é mencionada, o que não quer dizer que ela não ocorre. O envolvimento afetivo entre os dois é muito forte, vivem sempre juntos, são inseparáveis. O fato de o narrador não explicitar o desejo sexual e sua consumação não quer dizer que esse desejo não exista. Da mesma forma que “os casadinhos de fresco” daquela época mantinham a sua sexualidade protegida no segredo de sua alcova, pois o sexo existia por meio do não-dito, assim também Quintanilha e Gonçalves, se há entre eles tal relação, mantêm o segredo. Assim, da mesma forma que não se pode afirmar que houve esse tipo de ligação entre eles, também não se pode afirmar que não houve.

Aqueles que procuram encontrar homossexuais nesse conto não têm sucesso. Aqueles que procuram encontrar estereótipos tais como homens passivos, incapazes de uma ereção diante de uma mulher, encontram a frustração. Aqueles que procuram encontrar homens marginalizados pelo seu desejo precisam conformar-se com o não lugar do desejo. O peso de uma identidade homossexual nesse conto é

praticamente zero; em consequência, o potencial homoerótico é máximo.

O desejo de Quintanilha por Gonçalves é evidente. E, ao afirmar isso, não estamos restringindo o desejo ao sexo, mas à atração que faz com que Quintanilha e Gonçalves procurem estar sempre juntos. O afeto subserviente do primeiro é visível, um afeto que é também corporal, pois umedece os olhos e permite o toque carinhoso entre homens numa época em que a demonstração física de afeto entre iguais era condenada. Quando Gonçalves sabe da intenção de Quintanilha em casar-se, diante da reação do outro, Quintanilha pega-lhe nas mãos: "—Gonçalves, que é isso? perguntou Quintanilha, *pegando-lhe nas mãos*, assustado"[284]. E, como resposta, "Gonçalves soltou um grande suspiro, que, se tinha asas, ainda agora estará voando"[285]. Ainda hoje, em tempos tão liberais, o que pensaríamos se víssemos uma cena como essa? Que entre esses homens havia mais do que apenas um toque de mãos.

O interessante é que, em nenhum momento, Quintanilha parece pensar que a reação de Gonçalves se deve ao fato de que ele não quer perdê-lo para Camila. Pois, na verdade, Camila está ali para cumprir uma função, o papel de esposa, não significa o fim do "amor" entre os

dois homens. Camila é apenas um objeto. Quintanilha abre mão da moça como abriria mão de um casaco se o amigo estivesse com frio. Quando Quintanilha diz que “amava” Camila é como se dissesse que “amava”, por exemplo, um sapato. Em nenhum momento, o narrador indica a paixão nessa relação de Quintanilha com Camila, mas mostra a paixão de Quintanilha por Gonçalves. Da mesma forma, Gonçalves aceita casar-se com Camila como aceitaria o casaco dado pelo amigo. O suposto “amor” de Gonçalves por Camila é conclusão precipitada de Quintanilha diante da reação do outro, reação que pode significar outras coisas. Assim, Quintanilha sacrifica-se, abre mão do *status* de homem casado, em função do amigo.

Não é à toa que Machado de Assis faz a relação entre seus personagens e os primos Pílades e Orestes, não só pelo fato de serem os personagens gregos dois amigos inseparáveis, além da fidelidade servil de Pílades por Orestes, mas, obviamente, também como referência ao “amor grego”. A insinuação de uma relação homoerótica entre os dois já está presente mesmo no título do conto.

E se falamos de desejo nessa narrativa, isso nunca poderia ser associado a Camila e à sua relação com esses dois homens. Mas o desejo

(não necessariamente sexual) está presente entre os dois amigos; é verdade que mais em Quintanilha do que em Gonçalves, talvez porque suas personalidades indiquem papéis diferentes nessa relação. Quintanilha é mais expressivo, enquanto Gonçalves é mais reservado.

Em “Pílades e Orestes”, é o desejo homoerótico que impulsiona a narrativa. O desejo que Quintanilha sente por Gonçalves está presente em todos os momentos do conto, que descreve essa dedicação unilateral de um pelo outro, num triângulo amoroso contaminado pelo não-dito e pela dúvida.

É preciso ressaltar que, ao falar de desejo homoerótico, estamos falando da força que une dois indivíduos do mesmo sexo, seja ela sexual ou não, detalhe esse que o conto não esclarece. Portanto, podemos estar falando, nesse caso, apenas de homoafetividade, já que entendemos que a homoafetividade é uma forma de homoerotismo. Porém, a afetividade de Quintanilha pelo amigo não é puramente homossocial[286], isso fica evidente devido às insinuações presentes no texto, que, aliás, começam pelo título do mesmo. Além disso, a presença de Camila só intensifica o homoerotismo, já que elimina a força de uma identidade homossexual, para usarmos um termo

da época, já que a palavra “*gay*” seria popularizada só décadas depois.

O escritor Machado de Assis, mais uma vez, reafirma sua genialidade ao utilizar o homoerotismo em sua obra. Um escritor menos sensível poderia haver reduzido os dois personagens a tipos estereotipados. Seria muito fácil, para ele, condenar essa relação, já que essa era a reação da maioria das pessoas de sua época. No entanto, seus personagens são humanos, complexos. O escritor conseguiu fazer, há mais de cem anos (o conto foi publicado pela primeira vez em 1906), o que apenas hoje alguns escritores começam a fazer, falar do desejo homoerótico sem condenação e sem reduzi-lo a um grupo identitário, de forma a beneficiar a universalidade da narrativa.

O leitor-modelo desse autor empírico, Machado de Assis, é também universal, ele não é homem ou mulher, não é homossexual ou heterossexual, pois Machado de Assis usa a ironia, a sutileza e a ambiguidade para falar de sentimentos universais como o desejo e o afeto, e mostra a realidade sem contaminar-se pelos excessos naturalistas de alguns de seus contemporâneos. Não podemos negar, contudo, a presença de certa heteronormatividade, que leva o feminino (Quintanilha) e o masculino

(Gonçalves) a se encontrarem inevitavelmente, o que pode ser um elemento redutor do potencial homoerótico, mas nunca neutralizador.

A homotextualidade é, portanto, fundada no desejo homoerótico e não em uma identidade homossexual. Sem marginalização ou estereótipos, no conto, o desejo homoerótico é o *leitmotiv*, seja esse desejo entendido como afeto ou como força sexual. É preciso observar que a relação entre Quintanilha e Gonçalves não é uma relação masculina puramente homossocial. Unidos pelo desejo, afetivo e (ou) sexual, nem o casamento pode afastá-los.[287] Só podem ser separados definitivamente pela morte, que está acima de qualquer convenção social.

Podemos perceber, também, aquilo que Bourdieu[288] chama de "violência simbólica", pois o desejo entre Quintanilha e Gonçalves não pode ser declarado socialmente, o que elimina ainda mais o peso de uma identidade homossexual, que, se existente, condenaria os personagens à marginalização. É inevitável o casamento com Camila, é inevitável uma mulher entre os dois. De qualquer forma, "Pílades e Orestes", segundo nossa leitura, não pode ser considerado parte de uma literatura *gay*, uma vez que se centra no desejo homoerótico e não em uma identidade homossexual.

Quase oitenta anos depois da publicação de “Pílades e Orestes”, a novela “Pela noite”, de Caio Fernando Abreu, é publicada pela primeira vez em 1983, como parte do livro *Triângulo das águas*[289]. A narrativa começa com os dois personagens principais, Pérsio e Santiago, na sala do apartamento do primeiro. Estão ouvindo “Years of solitude”. Portanto, a história, em seu início, tem uma música de fundo[290], o “gemido do sax”[291] invade a noite através da janela aberta por Pérsio e contamina “ainda mais o ar sujo das ruas, da noite, da cidade”[292].

Pérsio está de pé, fala sem parar, enquanto Santiago está sentado no sofá, um cálice de vinho numa das mãos. Mas o leitor não consegue saber quem é quem, pois os personagens ainda não foram nomeados. Pérsio fala da canção e compara-a a uma pessoa que houvesse levado um soco de repente na boca do estômago: “Voltou de repente e deu um salto para dentro da sala, a cara violenta, o punho fechado, estendido em direção à barriga do outro”[293]. Santiago descruza as pernas. Tem o cálice de vinho numa das mãos, enquanto a outra está pronta para a defesa. Mas Pérsio recua, é tudo encenação. E, já de cara, vemos a grande diferença entre os dois. Pérsio é agressivo, é questionador, extrovertido, enquanto Santiago é introvertido, sisudo. Ambos

carregam, no entanto, uma profunda angústia[294], tão característica das narrativas do escritor Caio Fernando Abreu.

O personagem Pérsio, com gestos performáticos[295], ao som da canção, tenta mostrar a dor da solidão, diante do outro, sentado no sofá. Aliás, nas primeiras páginas da novela, o narrador, sem identificar os nomes dos personagens, pois usa sempre a palavra “outro”, confunde o leitor. O ritmo inicial da narrativa é tão intenso que, a princípio, nos sentimos tontos, confusos, não conseguimos separar um personagem do outro, não sabemos quem é o “eu” e quem é o “outro”, os personagens se confundem, como se se completassem, como se a dor da solidão os unisse. Numa segunda leitura, conseguimos identificar melhor os personagens no início da narrativa; mas, na primeira, sentimos certa vertigem.

Pérsio domina a “cena”, só ele fala. Santiago fica calado; pois o outro, numa verbalidade descontrolada, parece inibir sua voz. Santiago, reprimido pela extroversão do outro, permanece anulado. Mas a verbalidade de Pérsio pode ser uma forma de fugir de si mesmo. Ele é culto, fala de arte, fala de livros. Mais tarde, descobriremos que é crítico de teatro. Ele fala de arte, não fala de si mesmo.

Os personagens são batizados por Pérsio, o que oculta seus nomes verdadeiros, que, em nenhum momento, serão revelados ao leitor. Pérsio batiza o outro com o nome de Santiago, de forma a fazer uma relação explícita com o romance *Crónica de una muerte anunciada*[296], de Gabriel García Márquez, e se batiza com o nome de Pérsio[297], personagem de *Los premios*, de Julio Cortázar.

Por fim, Santiago começa, finalmente, a participar mais efetivamente do diálogo. Os olhos dos dois se cruzam; mas eles não conseguem sustentar o olhar. E o narrador tece uma reflexão acerca do olhar, sobre os olhos do homem homoerotizado, que apenas pode ser identificado pelo olhar, pelo desejo expresso no olhar: “Nas ruas, nos ônibus, nos elevadores. Você me reconhece? E por me reconhecer, tem medo? A peste de que nos acusam”[298]. Não podemos esquecer que os dois personagens são estruturados num período muito delicado para os *gays*, já que o vírus da AIDS estava em disseminação, não se conhecia muito a seu respeito, e ele era diretamente relacionado a esse grupo identitário[299].

Pérsio parece ter certa necessidade de fugir de si mesmo, por isso não fala de si, fala das coisas do mundo como se não pertencesse a esse

mundo, como se tivesse um mundo só seu, mas que o mantivesse em segredo. Cria nomes fictícios para não ter de ouvir seu próprio nome, para não ter de pronunciar o nome do outro. Isso seria intimidade de mais, seria o primeiro passo para se colocarem definitivamente um na vida do outro.

De todas as narrativas analisadas até aqui, “Pela noite” é a única que coloca em evidência o meio urbano[300], algo muito presente nas obras do escritor Caio Fernando Abreu, que mostra a alma caótica das grandes cidades refletida em seus personagens. Fato é que a angústia presente nas narrativas do escritor está muito relacionada a esse caos urbano, que traz o medo e a solidão.

Na parede da sala, atrás do sofá, Santiago vê um quadro, a reprodução da tela de Gustave Klimt, *O beijo*. O quadro retrata um homem que beija o rosto de uma mulher. O homem parece ter sobre si uma espécie de manto ou algo que lembra uma colcha de retalhos. Homem e mulher estão protegidos por essa colcha. A mulher é lívida, olhos fechados, talvez esteja morta, pois o homem segura sua cabeça. A mulher está entregue, de joelhos. O rosto do homem, mais escuro, esconde-se no beijo. O único sinal de vida dessa mulher é sua mão sobre a mão do homem. Assim, homem, mulher e colcha tornam-se uma

coisa só, apesar de o homem aparentemente ser o centro de tudo, o que carrega a colcha, o que carrega a mulher, que parece estar nua. De qualquer forma, naquele quadro, naquele beijo, está a constante lembrança, a norma que se faz sempre presente, a supremacia do desejo heteroerótico.

Pérsio é mordaz, um tipo irônico, amargo às vezes.[301] Parece ocultar-se por trás de suas ironias, de forma a mostrar mil faces, e, nunca, a verdadeira. Decide tomar um banho e fazer a barba, para que possam sair pela noite.[302] Enquanto Pérsio toma seu banho, Santiago entra em seu quarto e descobre sua intimidade. Lá, há elementos que identificam o desejo do outro, como revistas.

Distante do cientificismo opressor presente em *Bom-Crioulo*, a novela de Caio Fernando Abreu mostra um tempo em que, apesar de outra opressão que se inicia pelo surgimento da AIDS, os homens que desejam outros homens podem viver sua sexualidade com mais liberdade, apesar do medo do vírus, apesar de isso talvez só ser possível nos guetos. No entanto, nessa novela, a palavra “identidade” nunca se aplicaria satisfatoriamente. Outra palavra seria pertinente: “diversidade”. Os protagonistas transitam por um

meio urbano e diverso, e um bar ou boate *gays* são apenas alguns desses elementos urbanos.

Pérsio e Santiago reencontraram-se em uma sauna, uma semana antes.[303] Eles já se conheciam de sua cidade natal, Passo da Guanxuma[304], cidade fictícia criada pelo escritor Caio Fernando Abreu e utilizada em algumas de suas narrativas.

O reencontro dos dois personagens parece ser um resgate desse passado malresolvido. Diante do reencontro, Pérsio vê a possibilidade de compartilhar o seu desejo com alguém que fez parte de sua história. Assim, diminui um pouco a solidão, a solidão de um habitante de uma grande cidade, a solidão de um homem que sente um desejo ainda condenado socialmente[305].

No banheiro, Pérsio tenta estancar o sangue, resultado do corte no seu rosto, com a gilete, ao se barbear, enquanto ouve James Taylor, “You’ve got a friend”, que Santiago, na sala, põe para tocar. Pérsio e Santiago, dois homens com uma mesma origem e um mesmo desejo, dois quase estranhos, à procura de um amigo, alguém que lhes alivie a solidão naquela noite.

Quando Pérsio termina de se arrumar, os dois saem, descem no elevador e entram no carro de Santiago, sem saberem para onde ir. Decidem naquele momento, é Pérsio quem comanda. E vão para uma pizzaria “normal”, como diz o

personagem Pérsio, em que não há “a menor possibilidade de encontrar nenhum ator, atriz, diretor, cenógrafo, figurinista, produtor, divulgador, autor ou iluminador em cartaz ou em vias de”[306]. Já que Pérsio é um crítico de teatro, parece ser habitualmente “assediado” por esses profissionais. No caminho da pizzaria, o narrador faz a descrição do meio urbano de início dos anos 1980 na cidade de São Paulo[307].

Sentados a uma mesa da pizzaria, Pérsio, provocador, estimula Santiago a falar[308]. Ao contrário de Santiago, o personagem Pérsio gosta de brincar com a sua “diferença”, parece não temer que identifiquem o seu desejo homoerótico, que coloquem sobre ele o peso de alguma identidade, parece não ter medo de se expor[309]. Diante do acento na palavra “veados”, Pérsio consegue chamar a atenção dos outros clientes[310]. E tudo isso deixa Santiago vermelho: “— Eu não sei bem por que estou aqui. Ainda não consegui entender bem por que é que eu estou aqui com você”[311].

Santiago começa a falar um pouco de si mesmo, dos seus sentimentos, mas jamais supera a verbalidade intensa de Pérsio. Falam de Passo da Guanxuma, da remota possibilidade de voltarem. Pérsio relembra a sua adolescência na cidade natal, as meninas que o chamavam de

“fresco”[312], sem que ele mesmo soubesse de seu desejo, e imputavam-lhe uma identidade que ele não reconhecia, como se uma marca estivesse nele, como se o desejo fosse uma marca que identificasse o seu possuidor.

Relembram também o noivado de Santiago com uma tal de Rejane Magalhães, que tinha uma irmã lésbica. O “romance” acabou quando Santiago foi para São Paulo para fazer faculdade e conheceu “um cara”, um tal de Roberto (Beto), com quem viveu um relacionamento amoroso durante quase dez anos. Santiago, com trinta e três anos, está há quatro anos sem o Beto, que morreu num acidente de carro. Pérsio e Santiago têm personalidades opostas, o que também está presente em suas histórias amorosas[313].

A conversa de Pérsio e Santiago é interrompida por um ator de uma peça em cartaz, um tal de Carlinhos, que pede a Pérsio para ajudá-lo com uma crítica positiva. No entanto, Pérsio já havia feito a crítica, que “detona” com o espetáculo, que já anda “mal das pernas”. O Carlinhos agradece, afasta-se, sem saber da crítica de Pérsio. Depois de maldizer a própria profissão, Pérsio, com seu jeito mordaz, pergunta a Santiago se ele já “deu o cu”[314] e faz todo um discurso sobre essa parte do corpo tão associada ao sexo *gay*, sexualmente abominada pelos

cristãos e tabu para muitos indivíduos heteroeroticamente inclinados. Discutem a (im)possibilidade do amor entre dois homens. Pérsio fala de “merda”, associa esse tipo de amor a “merda”[315]; mas, mesmo com esse “bode”, isto é, a merda durante o sexo, ele não consegue evitar seu desejo[316]. Já Santiago pensa que o amor pode ser a aceitação do outro, da “pobreza e também da nobreza do corpo do outro. Do teu próprio corpo que é igual, talvez tragicamente igual”[317].

Saem da pizzaria. Agora é Pérsio quem dirige. Sempre mordaz, este insinua que Santiago pode encontrar alguém[318] naquela noite. Santiago fica chateado com a insensibilidade de Pérsio. E isso mostra bem a forma como os personagens enxergam as relações homoeróticas. Para Pérsio, são descartáveis, não é necessário envolvimento. Para Santiago, podem ser duradouras, é preciso afeto. Pérsio parece querer fugir da própria realidade, fugir de si mesmo, evitar a profundidade nos relacionamentos. Mas Santiago, aos poucos, vai tentando fazer com que ele se mostre, leva-o a expor os próprios medos. Ainda que Pérsio busque fugir da dor e refugiar-se na mordacidade, na ironia, não consegue disfarçar a angústia.

Levado por Pérsio, os dois entram num bar (ou boate) *gay*, um lugar chamado "*Deer's*"[319]. Santiago não conhece aquele lugar e nem tem muita vontade de estar ali. Fica claro que ele não frequenta o meio *gay*; mas Pérsio sim. Sentados a uma mesa, Pérsio propõe ao outro dar notas para os homens ali presentes. Santiago comenta: "— Parecem todos iguais"[320]. Na sua fala, percebe-se clara crítica ao gueto, à consumista "cultura *gay*", à falta de originalidade. Santiago diz que odeia a palavra "*gay*". Ao que Pérsio comenta: "— Mas ela existe, rapaz. E não é só uma palavra. É mais grave, um comportamento, um *feeling*. A sacralização da bobagem"[321]. Assim, Pérsio critica o artificialismo da identidade *gay*, da cultura *gay*, que tende a emburrecer as pessoas, já que estimula o consumo e produz indivíduos em série[322].

No "*Deer's*", eles reencontram o Carlinhos, o ator da pizzaria. Para afastá-lo, Pérsio diz que tem um relacionamento com Beto (Santiago) há quase dez anos[323]. Diante dessa declaração de Pérsio, Carlinhos afasta-se.[324] Mas a atitude de Pérsio provoca descontentamento em Santiago, ele fica muito chateado com o fato de Pérsio dizer que seu nome é Beto, alguém tão importante para Santiago e que não merece ter o nome usado assim levianamente[325].

É o clímax da narrativa, o momento em que a gritante diferença de personalidades e de experiências entre os dois se mostra. É o momento da ruptura, o momento de avaliarem a real importância daquele encontro. Santiago, finalmente, manifesta a sua visão das coisas e o que pensa sobre Pérsio, que, por um momento, pode deixar o seu "teatro" de lado, os seus artifícios de fuga, e se mostrar um pouco mais. Mas Santiago vai embora. Então, Pérsio para de fugir e vai atrás do outro. E lá fora, sob a chuva, manifesta os primeiros gestos de carinho[326] e se entrega[327]. Santiago pega o casaco que Pérsio traz nas costas e coloca-o sobre os dois, para se protegerem da chuva... ou de eventuais olhares. E eles se abraçam com força[328].

Santiago desiste de ir embora, entrega a Pérsio a chave do carro, e vão para outro bar (ou boate) *gay*. Lá, enquanto Pérsio dança sozinho na pista, Santiago tem uma experiência com outro homem: "Santiago abriu mais as pernas, deitou o corpo para trás na cadeira, lentamente cedendo, os dedos do homem se fechavam, moviam-se ritmados, para cima, para baixo"[329]. Mas ao ver "Pérsio dançando sozinho no meio das pessoas lá embaixo, [...]"[330], Santiago deixa o tal homem, pega Pérsio pelo braço, e saem dali, entram no carro e vão embora.

Ao chegarem à porta do edifício em que Pérsio mora, Santiago não aceita o convite para entrar. Sozinho, Pérsio sobe pelo elevador e entra em seu apartamento[331]. Ele demonstra certo incômodo com a solidão, mas, ao mesmo tempo, não consegue se envolver emocionalmente. Pérsio revela certa amargura diante da facilidade do sexo, mas, ao mesmo tempo, não consegue vislumbrar outro tipo de vida. Assim, vive entre a naturalidade do desejo homoerótico e a clandestinidade do mesmo. Frequenta o gueto, apesar de desprezá-lo. Busca o seu lugar, mas não se sente pleno em lugar nenhum.

Santiago muda de ideia, volta, toca a campainha do apartamento de Pérsio e: “Provaram um do outro no colo da manhã”[332]. Então a novela termina, com a seguinte frase: “E viram que isso era bom”[333].

“Pela noite”, como outras narrativas do escritor Caio Fernando Abreu, consegue mesclar a voz do narrador com as vozes de seus personagens, que enveredam por fluxos de consciência e revelam uma angústia profunda, como se não existisse nada além daquele mundo interior. Nessa novela, o desejo homoerótico e o afeto são discutidos na relação entre os personagens Pérsio e Santiago. O afeto vai se desenvolvendo durante toda a noite até culminar

na realização do desejo, um desejo mesclado à angústia, à solidão, ao medo, à insatisfação, à busca de um sentido para a existência.

Dois homens, com histórias diferentes, com percepções diferentes da vida. Santiago, introspectivo, não separa o seu desejo homoerótico do afeto. Já Pérsio, extrovertido, não acredita no amor e apresenta certa dificuldade em lidar com o próprio desejo. Depois de viver tantos anos uma relação estável com outro homem, Santiago, no contato com o gueto, parece querer fugir da solidão; mas descobre que o gueto é frio e solitário, que o desejo não iguala ninguém. Enquanto isso, Pérsio foge de si mesmo, do seu desejo, e demonstra certa dificuldade em relacionar-se não só afetivamente, mas também sexualmente. O gueto, que ele tanto critica, é também o lugar em que ele se esconde. Os dois personagens têm algo em comum, além do desejo homoerótico, ambos vivem angustiados pelo sentimento de solidão, uma solidão que não é exclusividade de nenhum grupo específico, pois é vivenciada por diversos habitantes de uma cidade grande, afastados pelo caos e animalizados pela selva de pedra.

Interessante notar que, nessa obra, a “feminofobia” ou homofobia apresentam-se por meio de figuras femininas e não masculinas,

como, por exemplo, as meninas da adolescência de Pérsio, que o chamam de “fresco” pelas ruas de Passo da Guanxuma. Não é mencionada a homofobia masculina, até porque a maior parte dos personagens masculinos da narrativa são homoeroticamente inclinados.

Dos escritores cujas obras foram analisadas aqui, Caio Fernando Abreu é o único que podemos dizer, sem sombra de dúvidas, que era homoeroticamente inclinado. Esse parece ser o principal motivo de o homoerotismo estar tão presente em sua obra. Seria muito ingênuo, da parte de um crítico, defender que tal relação não passa de uma coincidência. Parece-nos claro que tanto a inclinação erótica de um escritor quanto a época em que viveu são elementos importantíssimos para o entendimento de sua obra. Apesar de serem elementos externos, não estruturais, não podemos simplesmente ignorá-los. No entanto, o leitor-modelo de “Pela noite” não nos parece um leitor homoeroticamente inclinado, já que a novela fala de sentimentos universais: a angústia e, principalmente, a solidão. Os espaços *gays*, bar ou boate, mencionados na obra, não são descritos com características específicas que possam fazer com que esses ambientes sejam associados a uma determinada identidade, a não ser pelo fato de

serem frequentados por *gays*. Os protagonistas transitam por esses espaços da mesma forma que transitam pelo espaço da pizzaria. Ou seja, a narrativa não se torna, digamos, inatingível para o leitor heteroeroticamente inclinado. Pois, mais do que falar do desejo entre homens, a narrativa fala de desejo, além de angústia e de solidão.

Os personagens Pérsio e Santiago não dependem de uma identidade *gay* para existirem, esses personagens não são estruturados a partir dessa identidade. Eles têm em comum, além da angústia e da solidão, o desejo homoerótico, não uma identidade *gay*. É esse desejo que os une, não características identitárias. Pérsio, apesar de, ao que tudo indica, frequentar o meio *gay*, não se sente parte desse meio e critica o artificialismo do mesmo. Para ele, frequentar um bar ou uma boate *gays* é apenas uma forma de encontrar parceiros sexuais. Já Santiago, por viver tanto tempo envolvido emocionalmente com outro homem, parece estar completamente fora desse meio e não se identificar com o mesmo, apesar de haver tido outros “parceiros” durante sua relação amorosa com Beto[334], “parceiros” que, ao que parece, não eram apenas do sexo masculino. Assim, o envolvimento desses personagens com o meio *gay*, parece-nos, não tem a ver com uma identificação com o mesmo. Pérsio e Santiago

estão juntos naquela noite não porque compartilham uma identidade, mas porque compartilham o desejo, a angústia e a solidão. O conflito surge quando esse desejo é relacionado ao afeto. Há, portanto, um embate entre a incapacidade afetiva de Pérsio e certa resistência de Santiago às relações fugidias, conflito que potencializa o desejo homoerótico ao confrontá-lo com a homoafetividade. “Pela noite”, portanto, é uma obra crítica que discute a dificuldade de alguns seres urbanos de se relacionarem afetivamente, e faz uma relação entre a frieza característica de muitos habitantes de grandes cidades e o meio *gay*, de maneira a tratar o gueto como uma extensão dessa realidade urbana. A novela de Caio Fernando Abreu não é uma simples representação de uma realidade *gay*; mas uma reflexão em torno do desejo homoerótico e sua relação com a afetividade.

Já em “Pílades e Orestes”, percebemos mais do que um “embate” entre os personagens, há nesse conto uma potencial relação de poder, em que o afeto é usado como instrumento de manipulação. Gonçalves exerce seu poder sobre Quintanilha, que demonstra seu afeto pelo amigo por meio do servilismo. Quintanilha está sempre disposto a se anular em prol da satisfação de Gonçalves.

Como já comentamos, não se pode dizer que entre os dois há uma relação sexual. Mas também não podemos dizer que não há. Sobre o afeto de Quintanilha não há dúvidas, a sua homoafetividade pelo amigo é o que motiva o seu servilismo. Obviamente, também não se pode afirmar que exista aí um desejo sexual. Porém, pode ser que exista. Já Gonçalves é um personagem misterioso. Tudo indica que é um interesseiro. Mas também não se pode afirmar isso.

Dessa forma, o conto “Pílades e Orestes” trabalha com a ambiguidade, característica muito comum a certas relações homoeróticas, que, devido às interdições sociais, não podem ser explicitadas, mas, por outro lado, também não podem ser negadas. Essa mesma ambiguidade está presente em alguns indivíduos que não assumem seu desejo homoerótico, mas cujo comportamento, ou estilo de vida, acaba levantando suspeitas e gerando comentários do senso comum, como: “Será que ele é?”. Aliás, esse foi o título brasileiro dado a um filme americano[335], uma comédia que falava da “saída do armário” de um professor de uma cidade interiorana. A expressão “Será que ele é?”[336], muito comum no Brasil, resume bem o clima do conto de Machado de Assis, em que há

insinuações acerca do relacionamento entre os protagonistas, em que o desejo sexual homoerótico é sugerido e ocultado.

Se, em “Pílades e Orestes”, o desejo sexual homoerótico é apenas insinuado, em “Pela noite”, ele é explicitado. Os personagens Pérsio e Santiago reencontram-se casualmente em uma sauna e, uma semana depois, saem juntos numa noite de sábado. Os dois vêm de uma mesma cidade, Passo da Guanxuma, onde viveram a infância e a adolescência. No entanto, não há nada na narrativa que mostre que foram amigos íntimos, muito pelo contrário. Apesar de morarem numa cidade pequena, eram apenas dois conhecidos, sem muita intimidade. Na solidão da cidade grande, longe de suas origens, de suas famílias, parecem perceber naquele reencontro uma possibilidade de não se sentirem mais sós e de resgatarem o passado malresolvido. São personagens urbanos, solitários e angustiados, em um reencontro que pode significar o início de uma amizade ou apenas mais uma noite de sexo casual.

“Pílades e Orestes” é escrito em um tempo em que a identidade homossexual era, necessariamente, uma identidade considerada doentia. Já “Pela noite” surge numa época de valorização da identidade *gay*[337], de estímulo ao

orgulho *gay*. Mas, independentemente de qualquer identidade, nas duas obras, o grande protagonista é o desejo homoerótico.

Em ambas as narrativas, os escritores conseguem estar acima do contexto histórico em que estão inseridos. Em “Pílades e Orestes”, a insinuação sobre os “casadinhos de fresco” remete a um modelo heteronormativo de relacionamento sexual, pois o desejo homoerótico, nessa época, era muito associado ao gênero, ou seja, o “invertido” passivo ocupava um papel feminino na relação sexual enquanto o “invertido” ativo, um papel masculino. A insinuação, portanto, é uma forma de vincular a amizade de Gonçalves e Quintanilha a uma identidade homossexual (e heteronormativa), identidade que o narrador prefere relegar a segundo plano em prol do desejo como elemento propulsor da trama. Assim, temos o escritor Machado de Assis, heteroeroticamente inclinado (ao que se sabe), que consegue resistir às pressões da sociedade de sua época, sociedade que não via o desejo homoerótico como algo natural, e o escritor Caio Fernando Abreu, homoeroticamente inclinado, que consegue resistir à onda ufanista em torno da valorização de uma identidade *gay*, já que, em “Pela noite”, o

narrador usa os elementos identitários como acessórios, apenas como pano de fundo.

Nessas duas narrativas, vemos a presença de uma mulher entre as relações homoeróticas. Em “Pílades e Orestes”, essa mulher é um “objeto” necessário, já que o casamento era uma forma de distinção social na época, distinção que Quintanilha deixa de lado em função de Gonçalves. Em “Pela noite”, a noiva de Santiago também parece exercer um papel semelhante nesse relacionamento convencional em que não há paixão. Assim, o noivado cai por terra quando Santiago conhece e se apaixona por Beto, com quem vive um relacionamento estável por quase dez anos. De qualquer forma, a presença da mulher em meio a essas relações homoeróticas não elimina o homoerotismo, ela é um “objeto” necessário para se alcançar o respeito social, mas um “objeto” dispensável. Isso acaba acentuando o homoerotismo dessas narrativas, já que o heteroerotismo é praticamente nulo, uma vez que a relação com essas mulheres parece não envolver desejo, sequer afeto.

O tempo da narrativa em “Pílades e Orestes” é maior do que em “Pela noite”. Apesar dos fluxos de consciência e das recordações dos personagens da novela, que permitem a ocorrência de saltos no tempo, esta é limitada a

uma noite de sábado. Esse caráter efêmero tem muito a ver com o aspecto urbano da narrativa, que retrata uma sociedade imediatista promotora de relações descartáveis. Enquanto, em “Pílades e Orestes”, esse maior período de tempo parece privilegiar o envolvimento dos personagens.

A morte de Quintanilha encerra a narrativa de Machado de Assis. O silêncio do morto está presente também em sua submissão durante a vida, bem como na impossibilidade de declarar o seu desejo. Enquanto Gonçalves ocupa a posição social esperada para os homens de bem da época — um casamento estável, com filhos, uma carreira de prestígio —, Quintanilha, ao desviar-se desse caminho, encontra o inevitável destino: a morte; no caso, uma morte violenta.

Em “Pela noite”, a narrativa termina com a realização do desejo homoerótico. Nunca saberemos, porém, se dali surgirá um relacionamento afetivo e estável ou se Pérsio e Santiago, dois personagens urbanos e angustiados com a solidão da metrópole, reduzirão aquela noite a apenas mais um encontro sexual fugaz.

Se Gonçalves esconde-se por trás de sua enigmática frieza, Pérsio esconde-se por trás de uma frieza cheia de mordacidade e ironia. Gonçalves não deixa transparecer a natureza de

seus sentimentos e nem sequer se revela por meio de pensamentos. Pérsio, falante ao extremo, parece temer que o silêncio o denuncie. A sua dificuldade em relacionar-se afetivamente parece perturbá-lo, como se essa inaptidão para relacionamentos estáveis o tornasse um homem incompleto. Gonçalves, por outro lado, talvez veja na afetividade uma fraqueza. Assim, todos os possíveis sinais de afeto provenientes desse personagem podem ser apenas um artifício para alcançar seus objetivos e beneficiar-se do afeto do amigo. Contudo, sua frieza definitiva é indicada pelo narrador quando este menciona a falta de remorsos[338] do personagem no final do conto.

A frieza de Pérsio é diferente da de Gonçalves, é uma frieza muito comum nos meios urbanos, fruto do medo de envolver-se afetivamente e sofrer, do medo de tornar-se fraco diante do afeto e ser aniquilado pela selva de pedra. É também uma frieza muito comum no chamado "meio *gay*". Já que todo gueto está, necessariamente, associado a algum tipo de resistência, estejam os seus integrantes conscientes ou não desse fato, a frieza acaba sendo um instrumento de sobrevivência, já que impede a fragilidade que advém das paixões. Contudo, o meio *gay* tem uma característica especial se comparado a outros guetos: está

muito vinculado ao sexo. Assim, o sexo puro e simples, sem afetividade, torna-se muito comum entre esses seres urbanos, uma vez que a afetividade é percebida, por muitos, como uma fraqueza, algo que pode “amolecer” o indivíduo.

Pérsio, apesar de criticar o gueto, de alguma forma, acaba se mostrando pertencente a ele. Aliás, é Pérsio que guia Santiago pela noite de São Paulo, que o leva a lugares *gays* que o outro não conhece. Santiago, ao que tudo indica, não frequenta ambientes *gays*. Com uma história afetiva, um relacionamento estável de muitos anos com o personagem Beto, parece só agora haver sentido a necessidade de buscar o gueto, necessidade que surge após a morte do companheiro, o que permite o reencontro com Pérsio em uma sauna, ao que tudo indica, uma sauna *gay*.

A solidão do gueto, a solidão urbana, faz de Pérsio um homem frio. Mas é a falta do afeto do companheiro morto que leva Santiago a encontrar Pérsio. Assim, é a tentativa, por parte de Santiago, de resgatar esse afeto, e a necessidade, por parte de Pérsio, de combater a própria solidão, que unem os dois personagens. Ou seja, é a solidão, a angústia e o desejo que impulsionam a narrativa. Pérsio busca aquilo de que tem medo,

o envolvimento afetivo, enquanto Santiago tenta não perder a capacidade de “se afetar”.

Podemos então perceber que, enquanto Santiago, apesar de sentir falta do antigo parceiro, procura recomeçar, Quintanilha encontra em Gonçalves o motivo de sua vida, deposita nesse afeto todo o sentido de sua existência, anula-se em função do outro. Se, em “Pela noite”, os protagonistas transitam entre a frieza e a afetividade, em “Pílades e Orestes”, os personagens são bastante opostos: de um lado, uma frieza exacerbada, e de outro, uma afetividade extrema. Por isso, a relação de poder entre Gonçalves e Quintanilha é mais evidente do que a relação de poder presente no “embate” entre Pérsio e Santiago. Em “Pílades e Orestes”, são claros os papéis do dominador e do dominado, do controlador e do controlado, do senhor e do servo. Já em “Pela noite”, a relação de poder entre os protagonistas é fluida. Se, no início, Pérsio parece dominar e comandar a relação, durante a narrativa, Santiago passa a se impor e acaba dando a palavra final. Se, na novela de Caio Fernando Abreu, o poder, ou seja, a imposição de ideias e desejos, transita entre os protagonistas, no conto de Machado de Assis, o poder está concentrado em Gonçalves, apesar de ser Quintanilha o dono da herança.

A agressividade presente na narrativa de Caio Fernando Abreu, seja nas palavras do personagem Pérsio, seja na descrição crua do ambiente urbano, parece reprimida no conto de Machado de Assis, manifesta-se apenas com o tiro final que mata Quintanilha. Gonçalves não deixa transparecer nenhuma agressividade, parece uma serpente que espera para dar o golpe fatal. Pérsio é o tigre impiedoso, muitas vezes a hiena, com medo de se tornar um cãozinho submisso, como é Quintanilha. O desejo homoerótico é tratado, nessas narrativas, como sendo um desejo natural, portanto selvagem, que pode ou não ser domesticado pelo afeto.

De acordo com a nossa hipótese[339], proposta neste livro, tanto o conto “Pílades e Orestes” quanto a novela “Pela noite” devem ser inseridos na categoria “literatura homoerótica”.

O peso de uma identidade homossexual, em “Pílades e Orestes”, é praticamente zero, pois o fato de Quintanilha apresentar um comportamento mais feminino não implica em uma marca de identidade, já que o feminino e o masculino, acreditamos, não são exclusividade de um sexo ou de outro. E quando dizemos “comportamento mais feminino”, não queremos dizer “efeminação”, pois não estamos nos referindo ao feminino que se manifesta no corpo

de um homem; mas, nesse caso, o feminino refere-se ao lugar cultural no qual um dos personagens se coloca na relação, o lugar da passividade, emotividade e subserviência, o que sugere uma relação homoerótica heteronormativa, uma vez que o outro é mais ativo, frio e dominador. Assim, o potencial homoerótico é inegável, mesmo que o desejo não tenha se realizado sexualmente, o que jamais saberemos.

Tanto em “Pílades e Orestes” quanto em “Pela noite”, temos uma homotextualidade fundada na potencialização do desejo homoerótico e não na representação de uma realidade *gay* ou homossexual. “Pela noite”, assim como “Pílades e Orestes”, é uma obra crítica e não uma mera representação.

Considerações finais

Fala-se comumente em “guerra dos sexos”, a eterna luta entre homens e mulheres. Na verdade, a “guerra”, se existe, não é entre homens e mulheres, não é uma “guerra dos sexos”, mas uma “guerra de gêneros”, pois é o masculino que luta para não perder a hegemonia. A dominação masculina parece se manter de uma única maneira, a partir do menosprezo, da desvalorização, do feminino. Esse feminino, no entanto, não é representado apenas pelas mulheres; mas, muitas vezes, está também presente em homens.

A homossocialidade é uma forma de manter essa dominação masculina. Na dinâmica homossocial, a mulher existe apenas como objeto de prazer sexual, sendo excluída dos outros prazeres compartilhados pelo grupo masculino. A homossocialidade exclui das relações entre homens o prazer sexual, já que esse tipo de relação pode significar uma ameaça à dominação masculina. Portanto, a homofobia é, na verdade, uma “feminofobia”, já que o homoerotismo pode significar uma ameaça ao “masculino”; pois, ao exercer um papel sexual passivo numa relação homoerótica, ou ainda assumir características

femininas tais como trejeitos ou formas de se vestir e enfeitar-se, o homem estaria se “rebaixando” à categoria feminina.

Na Grécia antiga, a homossocialidade estava presente de uma forma diferente da atualidade, já que ela não excluía as relações sexuais homoeróticas. Nessa sociedade, a mulher não era considerada um cidadão; porém, era fundamental para a manutenção da família, já que era um elemento indispensável na reprodução. Ao que parece, o prazer era reservado ao contato entre os homens, muitas vezes um contato sexual. No entanto, a aversão a homens efeminados já existia, e os tabus em torno da passividade sexual masculina também.

As relações sexuais homoeróticas na Grécia antiga[340], por mais que se fale sobre elas, parecem ainda um tanto obscuras, já que se menciona exaustivamente a relação entre os *erómenoi* e os *erastoí*, mas pouco se fala sobre as relações sexuais homoeróticas entre homens adultos, com exceção daquelas praticadas pelos guerreiros espartanos, que eram estimulados ao sexo entre eles com o objetivo de se tornarem mais comprometidos com a luta e dispostos a morrer para defender os amantes em perigo. Talvez isso tenha a ver com a invisibilidade do homoerotismo em registros históricos, de que

Crompton nos fala, já que no período medieval muitos documentos em torno do assunto provavelmente foram destruídos.

Com o cristianismo, surge também uma forte perseguição aos indivíduos homoeroticamente inclinados, que são classificados, julgados e condenados. Em prol da procriação — na defesa de que o sexo entre indivíduos do mesmo sexo pode ser uma ameaça à humanidade, uma ameaça à perpetuação da espécie, portanto um ato contra a natureza —, muito sangue foi derramado. O “crime contra a natureza” e “contra Deus”, passa a ser também um crime contra a sociedade.

No século XIX, a ciência entra em cena. O sodomita não é mais um herege, mas um doente, e passa a ser chamado de “homossexual” (termo criado pelo jornalista húngaro Karl Maria Kertbeny, que também criou o termo “heterossexual”, e usado pelo psiquiatra austríaco-alemão Richard von Krafft-Ebing, que considera o “homossexualismo” uma doença). O “homossexualismo”, se, por um lado, condenou alguns homens a tratamentos muitas vezes desumanos — como, por exemplo, choques elétricos, entre outros —, por outro lado, impediu que esses indivíduos fossem considerados criminosos, apesar de, mesmo diante da

vinculação com uma doença, muitos países haverem punido essas pessoas como se elas fossem criminosas, inclusive no Brasil, em que esses indivíduos eram presos de maneira arbitrária, o que ainda acontece com travestis.

Assim, a associação do desejo homoerótico com a doença e o crime manteve-se forte até os anos 1960/ 1970, quando o chamado "orgulho *gay*" se fortalece. Portanto, os movimentos *gays* foram (e são) de extrema importância política, histórica e social, pois permitiram a diminuição da invisibilidade dos indivíduos rotulados como "*gays*" e deram-lhes o direito de falarem em nome próprio em vez de serem descritos por outras vozes, muitas vezes comprometidas com teorias científicas equivocadas ou com um moralismo exacerbado.

Academicamente, os *gays* começaram a ter visibilidade a partir dos estudos *gays* e lésbicos e também dos estudos culturais, que buscaram valorizar aquilo que até então os estudos acadêmicos, em sua defesa da imparcialidade, pareciam incapazes de assimilar. Os dois primeiros assumiram a politicidade (inerente ao ser humano) que os estudos acadêmicos, muitas vezes, preferiram negar. Contudo, essa relação ainda se mostra conflituosa e faz com que os estudos *gays* e lésbicos (hoje criticados pela

teoria *queer*) e os estudos culturais sejam vistos ainda como formas dissidentes dos estudos acadêmicos.

Assim, com a retomada do termo “homoerotismo”, feita por Jurandir Freire Costa, surge uma possibilidade para que os estudos acadêmicos, sem abandonar sua defendida imparcialidade científica, possam reconhecer, enfim, a relevância do desejo homoerótico em textos literários. Dessa forma, os estudos literários, depois de ignorar ou considerar de somenos importância o homoerotismo em tantas obras literárias, algumas delas canônicas, finalmente podem relê-las, sem limitar sua leitura, como foi feito no passado. Já que o desejo em uma obra pode ser lido como estruturador da mesma e não como marca autoral e política, os críticos da atualidade e do futuro terão muito trabalho ao fazerem aquilo que os críticos do passado não fizeram, talvez porque não se sentissem capazes de fazê-lo. A verdade é que os críticos de hoje têm mais elementos, mais conhecimentos e, portanto, menos preconceitos do que os do passado.

Devemos ressaltar que, neste livro, a nossa escolha teórica caminhou no sentido de considerar o desejo homoerótico como elemento estético, em detrimento da defesa de uma

identidade *gay*. Isso não invalida o pensamento de pesquisadores que consideram que a identidade pode ser um elemento estético, na defesa de que o “político” e o “estético” caminham juntos, uma vez que, para eles, a falta de subjetividade política é impossível na literatura. Para esses pesquisadores, a identidade *gay* pode, portanto, ser literária.

Diante dessas considerações, podemos assumir que nossa escolha teórica também é política, no sentido de que ela pretende tratar o homoerotismo na literatura como elemento literário não vinculado a subjetividades, uma vez que o estruturalismo em literatura privilegia elementos textuais em prejuízo de elementos externos ao texto. Não consideramos esse posicionamento um anacronismo, já que entendemos que as várias tendências críticas em literatura não se organizam no sentido de invalidação umas das outras, mas de complementação.

Assim, quando Adorno[341] diz que a “experiência subjectiva oposta ao eu é um momento da verdade objectiva da arte” e que quem, “em contrapartida, vive as obras de arte, referindo-as a si, não as vive; o que passa por vivência é um sucedâneo culturalmente provocado”, em prol da objetividade, na defesa da

arte em contraposição aos “produtos da indústria cultural”, ele se posiciona politicamente. Consequentemente, toda escolha teórica é, de alguma forma, política.

Ao fazermos a diferenciação entre “literatura *gay*” e “literatura homoerótica”, pretendemos discutir duas possibilidades para a análise do homoerotismo na literatura brasileira. Defendemos, portanto, o foco no desejo homoerótico, já que entendemos que a análise do homoerotismo desvinculada de questões políticas possibilita ao crítico um campo mais vasto de investigação, sem restringi-lo a características de uma identidade *gay*, pois tal restrição limitaria tanto o seu estudo crítico quanto as possibilidades de recepção da obra.

Não poderíamos, portanto, identificar o homoerotismo em “Pílades e Orestes”, de Machado de Assis, se o estivéssemos lendo em busca de uma identidade *gay* ou homossexual. Isso também não poderia ser feito com “Frederico Pasciência”, de Mário de Andrade, ou *O grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Que elementos teríamos para afirmar que Gonçalves e Quintanilha, Frederico Paciência e Juca, Riobaldo e Diadorim eram *gays* ou homossexuais? O desejo, nessas obras, está mais relacionado à estrutura da narrativa do que à estrutura dos personagens.

Queremos dizer que todos esses personagens existem independentemente do desejo, já as narrativas das quais fazem parte não existiriam sem o homoerotismo em suas estruturas. O mesmo não poderíamos dizer de *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, e *O menino do Gouvei*a, de Capadocio Maluco, em que os personagens são moldados pelo desejo, portanto dependentes dele para existirem. Assim, nessas duas obras, a estrutura da narrativa está diretamente relacionada à identidade homoerótica de seus personagens.

Em “Pela noite”, de Caio Fernando Abreu, podemos constatar que o personagem Santiago não é estruturado a partir de seu desejo, já que não assume uma identidade *gay*. Já o personagem Pérsio parece sentir dificuldade em assumir qualquer tipo de identidade, inclusive a identidade *gay*, que, aliás, é criticada por esse protagonista. Assim, podemos afirmar que a narrativa é estruturada a partir do homoerotismo; mas não podemos afirmar que seus personagens dependem de uma identidade *gay* para existirem, até porque, se são estruturados a partir de alguma identidade, é a partir de uma, digamos, “identidade urbana”.

Dessa forma, uma das principais características do que chamamos de “literatura

homoerótica” é, justamente, não “guetificar” a leitura, quer dizer, permitir uma diversidade de leitores-modelo. Pois a narrativa homoerótica, acima de tudo, é estruturada sobre o desejo (e a linguagem do desejo é conhecida por todos), de maneira que as questões identitárias ficam em segundo plano, portanto, não se privilegia a recepção de um leitor-modelo específico. Mas essa característica não identitária ou pós-identitária só pode ser bem-sucedida se a presença de uma identidade heterossexual também estiver diluída no texto, ou seja, no momento em que os personagens são considerados como seres sexualmente desejantes e não como seres homossexuais ou heterossexuais. E talvez isso seja plenamente possível quando houver uma maior evolução em torno dos estudos sobre o homoerotismo e sobre o gênero.

Acreditamos que o homoerotismo em uma narrativa pode tanto ser analisado a partir da influência do autor empírico em sua obra quanto da influência que a projeção de um leitor-modelo pode exercer sobre esse autor empírico durante o processo de criação. Parece-nos, no entanto, que essas duas perspectivas de análise acabam sendo pouco objetivas, já que se fundamentam em elementos pouco concretos. Parece mais segura a

análise estrutural do texto: identificar e analisar elementos homoeróticos na construção de uma narrativa, além de considerar a produção e a recepção como elementos estruturais, como nos mostra Michel Foucault (*O que é um autor?*), que considera o autor uma função, um elemento textual, portanto estrutural, o que caracterizaria um texto como sendo literário, ou Wolfgang Iser (*O ato da leitura*), com a sua ideia de leitor implícito construído na estrutura do texto.

O homoerotismo está fortemente presente na literatura brasileira. A crítica especializada, portanto, tem o dever de analisar esse desejo como elemento literário inerente a determinadas narrativas; tanto as que, no passado, foram negligenciadas na análise desse aspecto quanto as narrativas contemporâneas que surgem a cada momento. Seja como acontecimento isolado, seja como elemento principal, seja de forma sutil ou explícita, muitos outros escritores trabalharam o homoerotismo em suas obras, como: João do Rio (p. ex., “O bebê de tarlatana rosa”, publicado pela primeira vez em 1911), Jorge Amado (p. ex., *Capitães da areia*, publicado pela primeira vez em 1937), Fernando Sabino (p. ex., *O encontro marcado*, publicado pela primeira vez em 1956), Aníbal Machado (p. ex., “O iniciado do vento”, publicado pela primeira vez em 1965), Dalton

Trevisan (p. ex., “Eu, bicha”), Darcy Penteado (p. ex., *Crescilda e os espartanos*), Silviano Santiago (p. ex., *Stella Manhattan*), Jean-Claude Bernardet (p. ex., *Aquele rapaz*), João Silvério Trevisan (p. ex., *O livro do avesso*), Alexandre Ribondi (p. ex., *Na companhia dos homens*), João Gilberto Noll (p. ex., *O quieto animal da esquina*), Nelson Luiz Carvalho (p. ex., *O terceiro travesseiro*), para citar alguns escritores, entre tantos outros.

Classificar certas narrativas como parte de uma literatura homoerótica não significa limitar a leitura dessas obras, mas lançar sobre elas um olhar crítico, nesse caso, direcionado ao homoerotismo presente nas mesmas. Não queremos, portanto, rotular nenhuma das obras analisadas aqui, mas incentivar o estudo dessas obras a partir de sua relação com o homoerotismo. Assim, nossa classificação se mostra mais teórica do que normativa, pois acreditamos que uma obra não pode ser limitada por uma classificação, já que as possibilidades de leitura de qualquer texto literário devem ser inesgotáveis. Classificar determinadas obras como sendo, também, parte de uma literatura homoerótica é uma forma de valorizar o homoerotismo como elemento estético na literatura brasileira e, portanto, redimensionar sua relevância nos estudos literários.

Reconhecer que o homoerotismo pode fazer parte da estrutura de uma narrativa é entender que o desejo homoerótico é mais do que uma manifestação exterior a essa estrutura, que tal desejo pode ser lido como elemento estético e analisado estruturalmente. Assim, ao separarmos uma literatura homoerótica de uma literatura *gay*, pretendemos dar a esse desejo uma característica mais estrutural e menos política. Ao colocarmos o foco no desejo homoerótico, podemos percebê-lo como elemento estruturador da narrativa e não como uma manifestação política de um sujeito. Assim, na literatura homoerótica, o homoerotismo é soberano; já na literatura *gay*, ele só existe em função do sujeito e, portanto, está comprometido com ideologias exteriores ao texto. O que diferenciaria, então, essas duas literaturas, segundo a nossa argumentação teórica, seria a relevância do desejo homoerótico na composição da obra.

Por fim, apesar de analisarmos o nosso *corpus* a partir da perspectiva de um homoerotismo mais relacionado à sexualidade, acreditamos que haja outras possibilidades de se analisar o desejo homoerótico na literatura brasileira, já que entendemos tal desejo como a força de atração entre indivíduos do mesmo sexo, mas não necessariamente sexual. Portanto,

narrativas homoafetivas ou mesmo homossociais, segundo nosso entendimento, poderiam ser analisadas como literatura homoerótica. Isso, obviamente, dependerá da capacidade crítica de nossos acadêmicos para enxergar o erotismo também separado da sexualidade, e assim considerar homoerótica uma narrativa estruturada em laços homoafetivos ou homossociais entre pais e filhos ou entre amigos, por exemplo. Tais perspectivas de análise poderiam, inclusive, propiciar um maior entendimento em torno daquilo que andam chamando de "crise do masculino"[342]. Há, portanto, muito trabalho pela frente, que depende apenas de críticos empenhados e dispostos a ampliar cada vez mais as possibilidades de leitura de obras literárias ainda reféns do conservadorismo acadêmico.

Acreditamos que nenhuma análise é soberana e que cada olhar crítico é válido para a construção de algo maior, que é a fortuna crítica de uma obra. Cabe ao crítico mostrar as possibilidades de leitura, sem jamais eliminar nenhuma outra. Nosso trabalho, portanto, não tem a pretensão de se fechar em si mesmo, de completar-se definitivamente, ele integra os estudos relacionados à crítica literária e, por sua vez, pode ser visto como uma leitura que se juntará a outras.

Referências

ABREU, Caio Fernando. Pela noite. In: _____. *Estranhos estrangeiros e pela noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 53-154.

_____. Pela noite. In: _____. *Triângulo das águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p. 99-210.

_____. Pequeno monstro. In: _____. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 125-146.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988. Título original: *Aesthetische theorie*.

AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Coleção Jorge Amado).

AMÍCOLA, José. La política y la poética *camp*. In: _____. *Camp y posvanguardia*: manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires/ Barcelona/ México: Paidós, 2000. p. 49-60. (Colección Género y Cultura).

ANDRADE, Mário de. Frederico Pasciência. In: _____. *Contos novos*. 15. ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. p. 80-93. (Coleção Biblioteca de Literatura Brasileira, v. 3).

ASSIS, Machado de. Pílades e Orestes. In: _____. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro/ Belo

Horizonte: Livraria Garnier, 1990. p. 88-97. (Coleção dos Autores Célebres da Literatura Brasileira, v. 16).
AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço.* São Paulo: Editora Moderna, 2007.
BALDERSTON, Daniel. El pudor de la historia. In: _____. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. *Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. p. 17-34. (Colección Ensayos Críticos).
BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de (Org.). *Literatura e homoerotismo*: uma introdução. São Paulo: Scortecci Editora, 2002. p. 13-66.
BARTHES, Roland. A atividade estruturalista. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 49-56. Título original: *Critique et vérité*.
_____. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 13. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. Título original: *Leçon: leçon inaugurale de la Chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*.

_____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al*. *Análise estrutural da narrativa*: pesquisas semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972. p. 19-60. Título original: *L'analyse structurale du récit*.

_____. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971. Título original: *Le degré zéro de l'écriture*.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. Título original: *Le bruissement de la langue*.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. 2. ed. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. Título original: *L'érotisme*.

BERNARDET, Jean-Claude. *Aquele rapaz*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 3. ed. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. Título original: *La domination masculine*.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Título original: *Gender trouble — feminism and the subversion of identity*.

CALAME, Claude. *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Éditions Belin, 1996.
CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1994. (Série Bom Livro).
CARRASCOSA, Denise. Confessando a carne em *Grande sertão: veredas*. *Revista Inventário*, p. 1-28, jul. 2005.
CARVALHO, João Belisário de. Sobre o trágico e a teoria da amizade. *Ethica*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 43-57, 2008.
CARVALHO, Nelson Luiz. *O terceiro travesseiro*. 10. ed. São Paulo: Summus, 2007.
CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (Org.). *Teoria da literatura* — formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro *et al*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.
CORINO, Luiz Carlos Pinto. Homoerotismo na Grécia antiga — Homossexualidade e bissexualidade, mitos e verdades. *Biblos*, Rio Grande, v. 19, p. 19-24, 2006.
CORTÁZAR, Julio. *Los premios*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1981.
COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*: estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

_____. Eros na Grécia antiga. In: COSTA, Jurandir Freire. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994a. p. 133-136.
_____. Homossexualismo/ homoerotismo. In: COSTA, Jurandir Freire. *A ética e o espelho da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b. p. 113-116.
_____. O referente da identidade homossexual. In: PARKER, Richard; BARBOSA, Regina Maria (Orgs.). *Sexualidades brasileiras*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ ABrA/ IMS/ UERJ, 1996. p. 63-87.
CROMPTON, Louis. Gay genocide: from Leviticus to Hitler. In: CREW, Louie (Ed.). *The gay academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 67-91.
DANIEL, Herbert. Os anjos do sexo. In: MÍCCOLIS, Leila; DANIEL, Herbert. *Jacarés e lobisomens*: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 13-68.
ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: _____. *Lector in fabula*: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Attílio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 35-50. Título original italiano: *Lector in fabula — La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*.
EL FAR, Alessandra. Crítica social e idéias médicas nos excessos do desejo: uma análise dos “romances para homens” de finais do século XIX e início do XX. C*adernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 285-312, jan./ jun. 2007.

EURIPIDES. *Orestes*. Translated by E. P. Coleridge. Adelaide: University of Adelaide, 2004.

FERES, Anaximandro Lourenço Azevedo; SANTOS, Anderson Avelino dos. A literatura desafia o Direito. *Grande sertão: veredas* — uma antecipação do problema sócio-político de segurança pública no Brasil. In: CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI, 16, 2007, Belo Horizonte. *Anais...* Florianópolis: Fundação Boiteux, 2008. p. 4.860-4.872.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1985b. v. 3. Título original: *Histoire de la sexualité 3: le souci de soi*.

_____. *História da sexualidade*: o uso dos prazeres. 4. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1985a. v. 2. Título original: *Historie de la sexualité 2: l'usage dês palisirs*.

_____. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. Título original: *Qu'est-ce qu'un auteur?*

FREUD, Sigmund. Pulsiones y destinos de pulsión. In: _____. *Obras completas*. Traducción de J. L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1989. v. 14, p. 105-134.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Tradução de Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda., 1973. v. 2. (Pequena Coleção das Obras de Freud). Título original: *Drei abhandlungen zur sexual Theorie*.

GREEN, James N.; POLITO, Ronald. *Frescos trópicos*: fontes sobre a homossexualidade masculina no Brasil (1870-1980). Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. (Coleção Baú de Histórias).

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. In: _____. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende *et al*. Belo Horizonte/ Brasília: Editora UFMG/ Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 131-159.

_____. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1997. Título original: *The question of cultural identity*.

ISER, Wolfgang. Concepções de leitor e a concepção do leitor implícito. In: _____. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1, p. 63-79. (Coleção Teoria). Título original: *Der Akt des Lesens — Theorie ästhetischer Wirkung*.

JAGOSE, Annamarie. *Queer theory*: an introduction. New York: New York University Press, 1996.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006. p. 7-131.

KLIMT, Gustave. *O beijo*. 1907/ 08. Óleo sobre tela, 180 x 180 cm. Título original: *Der Kuss*. Coleção do *Kunsthistorisches Museum* de Viena.

KURY, Adriano da Gama. Notas. In: ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1990. p. 213-214. (Coleção dos Autores Célebres da Literatura Brasileira, v. 16).

LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. Título original: *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*.

LIMA, Delcio Monteiro de. *Os homoeróticos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S/A, 1983.

L. L. *Um homem gasto*: episodio da historia social do XIX seculo. Rio de Janeiro: Matheus, Costa & Cª., 1885. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

LOPES, Denilson. Bichas e letras: uma estória brasileira. In: SANTOS, Rick; GARCIA, Wilton (Orgs.). *A escrita de adé*: perspectivas teóricas dos estudos *gays* e lésbic@s no Brasil. São Paulo: Xamã, 2002a. p. 33-50.

_____. Desafios dos estudos *gays*, lésbicos e transgêneros. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 63-73, 2004.

_____. Escritor, *gay*. In: _____. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano editora, 2002b. p. 19-42.

LOURO, Guacira Lopes. Uma política pós-identitária para a educação. In: _____. *Um corpo estranho* — ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004. p. 27-54.

MACHADO, Aníbal. O iniciado do vento. In: _____. *Os melhores contos*. 5. ed. São Paulo: Global Editora, 1984. p. 15-47.

MACIEL, Jessé dos Santos. Momentos do homoerotismo. A atualidade: homocultura e escrita pós-identitária. *Terra Roxa e Outras Terras*, Londrina, v. 7, p. 26-38, 2006.

MALUCO, Capadocio. *O menino do Gouveia*. [S. l.]: Casa Editora Cupido & Comp., [1914?]. n. 6, 15 p. (Coleção Contos Rapidos). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional — Brasil.

MARQUES, Adair; MARTINS, Raimundo. Teoria *queer*! — estudo a partir do cotidiano de artistas goianos homossexuais do sexo masculino. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, 2005, Londrina. *Anais...* Londrina: UEL, 2005. v. 1, p. 1-7.
MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. 2. ed. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981. Título original: *Crónica de una muerte anunciada*.
MAY, Rollo. Eros em Platão. In: _____. *Eros e repressão*: amor e vontade. 2. ed. Tradução de Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Editora Vozes, 1978. p. 84-89. Título original: *Love and will*.
MÍCCOLIS, Leila. Prazer, gênero de primeira necessidade. In: MÍCCOLIS, Leila; DANIEL, Herbert. *Jacarés e lobisomens*: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. p. 69-114.
MISKOLCI, Richard. A Teoria *Queer* e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. In: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL (COLE), 16, 2007, Campinas. *Anais...* Campinas: ALB Associação de Leitura do Brasil, 2007. v. 1, p. 1-19.
MOITA, Maria Gabriela Martins de Nóbrega. *Discursos sobre a homossexualidade no contexto clínico*: a homossexualidade de dois lados do

espelho. 2001. 397 f. Tese (Doutorado em Ciências Biomédicas) — Instituto de Ciências Biomédicas de Abel Salazar, Universidade do Porto, Porto, 2001.
MORICONI, Italo (Org.). *Caio Fernando Abreu*: cartas. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.
NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. São Paulo: Francis, 2003.
PEIXOTO JÚNIOR, Carlos Augusto. A sexologia do século XIX: um breve histórico. In: _____. *Metamorfoses entre o sexual e o social*: uma leitura da teoria psicanalítica sobre a perversão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. parte 1, cap. 1, p. 25-50. (Coleção Sujeito e História).
PENTEADO, Darcy. *Crescilda e os espartanos*. São Paulo: Edições Símbolo, 1977.
PIAZZOLLA, Astor; MULLIGAN, Gerry. Years of solitude. In: _____. *Summit*. São Paulo: Atração, 2003. 1 CD.
PINTO, Manuel da Costa. Sexualidades pós-modernas. *Cult*, São Paulo, n. 66, ano 6, p. 48-51, fev. 2003.
POMPEIA, Raul. *O Ateneu*: crônica de saudades. 5. ed. São Paulo: Ática, 1977. (Série Bom Livro).
POUILLON, Jean. Uma tentativa de definição. In: PRADO COELHO, Eduardo (Org.). *Estruturalismo* — antologia de textos teóricos. Lisboa: Portugália, 1968. p. 3-18.

PRADO COELHO, Eduardo. Introdução a um pensamento cruel: estruturas, estruturalidade e estruturalismos. In: _____. (Org.). *Estruturalismo* — antologia de textos teóricos. Lisboa: Portugália, 1968. p. I-LXXV.
QUIROGA, José. Prólogo. Impudor y luminosidad: homosexualidad y literatura. In: BALDERSTON, Daniel. *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. *Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004. p. 11-15. (Colección Ensayos Críticos).
RIBEIRO, Saboia. *Roteiro de Adolfo Caminha*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
RIBONDI, Alexandre. *Na companhia dos homens*. São Paulo: Summus, 1999.
RIO, João do. O bebê de tarlatana rosa. In: _____. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.
ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. 35. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.
SAN MARTÍN, Felipe Rivas. Matrimonio y familia lésbico homosexual: normalización cultural y discurso políticoestatal. In: RICHARD, Nelly (Ed.). *Debates críticos en América Latina 1*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/ Editorial ARCIS, 2008. p. 197-207.

SANTIAGO, Silviano. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A., 1985.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemología del armario*. Traducción de Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998. Título original: *Epistemology of the closet*.

SEEL, Pierre; LE BITOUX, Jean. *Pierre Seel*: deportado homosexual. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2001. (La Biblioteca del Ciudadano). Título original: *Moi, Pierre Seel, déporté homosexuel*.

SERÁ QUE ele é? Direção: Frank Oz. São Paulo: Columbia Tristar, 1997. 1 DVD (91 min.), color., legendado. Tradução de: *In & out*.

SÓFOCLES. *Electra*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SONTAG, Susan. Notas sobre *camp*. In: _____. *Contra a interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 318-337. Título original: *Against interpretation*.

STOCKINGER, Jacob. Homotextuality: a proposal. In: CREW, Louie (Ed.). *The gay academic*. Palm Springs: ETC Publications, 1978. p. 135-151.

TAYLOR, James. You've got a friend. In: _____. *The best of James Taylor*. Rio de Janeiro: Warner, 2003. 1 CD.

TREVISAN, Dalton. Eu, bicha. In: _____. *O pássaro de cinco asas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 79-81.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso*: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 2. ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1986.

_____. *O livro do avesso*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. *Seis balas num buraco só*: a crise do masculino. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Notas

[1] BARTHES, 1971, p. 23.

[2] “Os anos 1970 assistiram ao [...] crescimento do movimento organizado dos homossexuais no Brasil, à semelhança do que na década anterior se verificara nos EUA e Europa” (GREEN; POLITO, 2006, p. 170). Além disso, no Brasil, o termo “*gay*” só aparece em 1977, segundo James N. Green e Ronald Polito (2006, p. 179, grifo no original), que citam a matéria intitulada “O homossexual brasileiro nas últimas três décadas”, de Daniel Franco, publicada no *Jornal do Gay*, em 1978: “[...], um jovem publicitário, chamado Massaro, importa uma novidade: o termo gay que substitui os anteriores, e lança o jornal *Mundo Gay*”.

[3] LOPES, 2004, p. 64.

[4] “Em fevereiro de 1990, Teresa de Lauretis empregou pela primeira vez a denominação Teoria Queer para contrastar o empreendimento analítico que um conjunto de pesquisadores desenvolvia em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e de gênero” (MISKOLCI, 2007, p. 2).

[5] LOPES, 2004, p. 64, grifo no original.

[6] “Enquanto não há consenso crítico nos limites definicionais de *queer* — [...] — suas linhas gerais são frequentemente esboçadas e debatidas. [...], *queer* descreve aqueles gestos ou modelos analíticos que dramatizam incoerências nas alegadamente relações estáveis entre o sexo cromossômico, o gênero e o desejo sexual. Resistindo a esse modelo de estabilidade — que reclama a heterossexualidade como sua origem, quando é mais propriamente seu efeito —, *queer* foca-se nas incompatibilidades entre sexo, gênero e desejo. Institucionalmente, *queer* foi associado mais proeminentemente a sujeitos lésbicos e *gays*, mas sua estrutura analítica também inclui tópicos como *cross-dressing*, hermafroditismo, ambiguidade de gênero e cirurgia corretiva de sexo. Seja como *performance* travesti ou desconstrução acadêmica, *queer* situa e explora as incoerências naqueles três termos que estabilizam a heterossexualidade. Demonstrando a impossibilidade de uma sexualidade ‘natural’, chama para a questão até mesmo termos aparentemente não problemáticos como ‘homem’ e ‘mulher’” (JAGOSE, 1996, p. 3, tradução nossa).

[7] Segundo Richard Miskolci (2007, p. 5), o termo “heteronormatividade” foi criado por Michael Warner em 1991.

[8] LOURO, 2004, p. 38.

[9] SONTAG, 1987, p. 318.
[10] SONTAG, 1987, p. 320.
[11] No entanto, não devemos esquecer que tanto o *camp* quanto a identidade *gay* são elementos culturais passíveis de manipulação política.
[12] LOURO, 2004, p. 46.
[13] MARQUES; MARTINS, 2005, p. 1.
[14] "Nesse sentido o queer traz um ar transgressivo e toma para si um posicionamento de não conformidade com as regras estabelecidas. Assim, o sujeito queer assume em todos os sentidos uma fuga consciente dos padrões sociais ditos 'normais', caracterizando-se como um sujeito desviante, em trânsito, um ser 'entre-lugares', que não apenas aceita os estereótipos, mas os assume" (MARQUES; MARTINS, 2005, p. 4).
[15] BARCELLOS, 2002, p. 25.
[16] Felipe Rivas San Martín (2008, p. 207) menciona o movimento LGBTTIQ (Lésbicas, *Gays*, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Intersexos e *Queers*). Portanto, ao que parece, o "*queer*" está sendo associado a uma identidade.
[17] "Como um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle, a heteronormatividade marca até mesmo aqueles que não se relacionam com pessoas do sexo oposto. As formas de definir a si mesmo de várias culturas sexuais não-

hegemônicas seguem a heteronormatividade, o que é patente na díade ativo/ passivo dos gays, a qual toma como referência a visão hegemônica sobre uma relação sexual reprodutiva para definir papéis/ posições sexuais. Assim, a heteronormatividade não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normalizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar a todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e 'natural' da heterossexualidade" (MISKOLCI, 2007, p. 5-6).

[18] MISKOLCI, 2007, p. 7.

[19] Miskolci (2007, p. 11) refere-se à teoria *queer* como "uma crítica sem sujeito".

[20] "No que concerne aos movimentos sociais identitários, as análises queer apontam para o fato de que eles operam a partir das representações sociais vigentes e expressam a demanda de sujeitos por reconhecimento. Isto contrasta claramente com a proposta teórica queer de apontar as fraturas nos sujeitos, seu caráter efêmero e contextual, mas o papel do queer não é desqualificar os movimentos identitários, antes apontar as armadilhas do hegemônico em que se inserem e permitir

alianças estratégicas entre os movimentos que apontem como objetivo comum a crítica e contestação dos regimes normalizadores que criam tanto as identidades como sua posição subordinada no
social" (MISKOLCI, 2007, p. 14-15, nota 18).

[21] Defendida pelos estudos *gays* e lésbicos e rejeitada pela teoria *queer*. Sendo que os primeiros buscam uma naturalização e a segunda critica a heteronormatividade associada a essa naturalização.

[22] HALL, 1997.

[23] Nessa perspectiva, Johnson (2006, p. 64) considera a "leitura" como sinônimo de "consumo cultural".

[24] "Para mim, os Estudos Culturais dizem respeito às formas históricas da consciência ou da subjetividade, ou às formas subjetivas pelas quais nós vivemos ou, ainda, em uma síntese bastante perigosa, talvez uma redução, os Estudos Culturais dizem respeito ao lado subjetivo das relações sociais" (JOHNSON, 2006, p. 25).

[25] "[...]. Mesmo a 'arte' — designada anteriormente como uma posição de privilégio, uma pedra-de-toque dos mais altos valores da civilização — é agora redefinida como apenas uma forma especial de processo social geral: o dar e tomar significados e o lento

desenvolvimento dos significados comuns” (HALL, 2003, p. 135).

[26] Pois concluímos que a palavra “*queer*” pode acabar sendo relacionada a um tipo de identidade.

[27] BARTHES, 1972, p. 47.

[28] BARTHES, 1972, p. 47.

[29] BARTHES, 1972, p. 47.

[30] BARTHES, 1972, p. 48.

[31] BARTHES, 1972, p. 48.

[32] FOUCAULT, 1992, p. 42.

[33] FOUCAULT, 1992, p. 44.

[34] “Uma carta privada pode bem ter um signatário, mas não tem autor; um contrato pode bem ter um fiador, mas não um autor. Um texto anónimo que se lê numa parede da rua terá um redactor, mas não um autor. A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46).

[35] FOUCAULT, 1992, p. 45.

[36] FOUCAULT, 1992, p. 55.

[37] “Falei de uma certa temática que se pode delimitar, nas obras como na crítica, e que é, se quiserem, a seguinte: o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos. Entendido isto, a questão que me

coloquei foi esta: o que é que esta regra do desaparecimento do escritor ou do autor permite descobrir? Permite descobrir o jogo da função autor. [...] Definir a maneira como se exerce essa função, em que condições, em que domínio etc., *não quer dizer, convenhamos, que o autor não existe*" (FOUCAULT, 1992, p. 80-81, grifo nosso).

[38] BARTHES, 1984, p. 49.

[39] BARTHES, 1984, p. 52.

[40] "[...], a acusação mais persistente e prejudicial dirigida contra a crítica de minoria é que ela não pode diretamente dirigir-se a um texto, que ela não é pertinente para a literatura de uma forma 'literária'" (STOCKINGER, 1978, p. 135, tradução nossa).

[41] STOCKINGER, 1978, p. 137, tradução nossa.

[42] STOCKINGER, 1978, p. 137, tradução nossa.

[43] STOCKINGER, 1978, p. 137.

[44] STOCKINGER, 1978, p. 138, tradução nossa.

[45] STOCKINGER, 1978, p. 138, tradução nossa.

[46] STOCKINGER, 1978, p. 139, tradução nossa.

[47] "[...]: fora de uma 'estrutura profunda' subjacente (a identidade homossexual) emergem muitas variações de 'estrutura superficial' (qualquer identidade heterossexual afirmada ou assumida ou, mesmo no mínimo, formas modificadas e reprimidas de uma identidade

homossexual)” (STOCKINGER, 1978, p. 139, tradução nossa).

[48] “A obssessão de ‘homotextos’ com espelhos corresponde, então, à consciência inescapável da identidade transformacional dos homossexuais. Infelizmente, tais espelhos são frequentemente mal interpretados como nada mais do que símbolos da vaidade homossexual, uma preocupação compulsiva com a beleza e a juventude. [...]. Há, para ser correto, instância de espelhos que servem para tal função, mas eles são atípicos” (STOCKINGER, 1978, p. 141, tradução nossa).

[49] STOCKINGER, 1978, p. 145, tradução nossa.

[50] STOCKINGER, 1978, p. 144.

[51] STOCKINGER, 1978, p. 145.

[52] STOCKINGER, 1978, p. 146.

[53] Pensamos nessa “potencialização” como a possibilidade de explicitar o desejo homoerótico sem, necessariamente, reduzi-lo a um simples instrumento de “representação da homossexualidade”, ou seja, de maneira a desvinculá-lo de uma identidade. Para isso, devemos apontar, na análise literária, o maior ou menor “potencial” ou “grau” de homoerotismo.

[54] LOPES, 2002a, p. 33.

[55] “[...], os homossexuais criaram um código minoritário fora dos símbolos majoritários, uma

‘fala’ minoritária dentro de uma ‘linguagem’ majoritária. [...]; e um conhecimento de gíria homossexual é frequentemente indispensável para um texto, como o leitor de Genet e Rechy bem sabem. Curiosamente, no entanto, houve poucas tentativas sistemáticas de estabelecer e definir a gíria homossexual coletiva e individual” (STOCKINGER, 1978, p. 145, tradução nossa).

[56] BARTHES, 1982, p. 51.

[57] BARTHES, 1982, p. 51.

[58] BARTHES, 1982, p. 50, grifo no original.

[59] “A atividade estruturalista comporta duas operações típicas: desmontagem e arranjo” (BARTHES, 1982, p. 52).

[60] POUILLON, 1968, p. 14.

[61] “A forma define-se por oposição a um conteúdo que lhe é exterior; mas a estrutura não tem conteúdo; ela é o próprio conteúdo, apreendido numa organização lógica concebida como propriedade do real” (*apud* POUILLON, 1968, p. 15-16).

[62] PRADO COELHO, 1968, p. X.

[63] BARTHES, 2007, p. 12.

[64] BARTHES, 2007, p. 16.

[65] “O ‘estruturalismo’, como vimos, constrói uma ciência sem subjetividade, evitando cuidadosamente as armadilhas e ciladas que nela habitualmente se tecem” (PRADO COELHO, 1968,

p. LIX). Ou ainda: “[...] a reflexão linguística tende a desvalorizar o sujeito, demonstrando-nos que não é o homem o produtor da linguagem, mas é a linguagem que produz o homem: *o homem não fala, é falado*” (PRADO COELHO, 1968, p. LXIV, grifo no original).

[66] “[...] a *linguagem* como morte das coisas e transcrição dessa morte; o desejo como recuperação impossível, e, pela sua impossibilidade, sempre repetida, do objeto que na *linguagem* se anulou; a morte como desaparecimento do sujeito na linha do *discurso* onde ele se diz. E todos eles convergem nesse ponto invisível do ser da linguagem que é o recuo imenso de sua origem” (PRADO COELHO, 1968, p. LXVII, grifos no original).

[67] Assim, teríamos uma “verdadeira arte”, que se volta para si mesma, não é escravizada pela realidade, busca criar uma realidade, provoca incômodo ao contrapor essa outra realidade, ficcional, com a realidade efetiva. Uma arte que, como nos diz Adorno (1988, p. 275), “quanto mais intolerante se torna em relação à imediatidade sensível [...] tanto mais crítica se torna a sua atitude perante a realidade bruta [...]”. E que, como nos diz Chklovski (1971, p. 45), tem como objetivo “[...] dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da

arte é o procedimento da singularização dos objetos”.

[68] Com a “morte do autor”, não só o texto passa a ser personagem principal da cena; mas também surge a preocupação com aquele que, por muito tempo foi ignorado, ou seja, o leitor: “[...] um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exacto em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. [...] sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1984, p. 53, grifo no original).

[69] Isso é notório; mas pode ser conferido em suas cartas. Ver: MORICONI, 2002.

[70] Adolfo Caminha, respondendo à crítica ao *Bom-Crioulo*, em artigo intitulado “Um livro

condenado”, publicado no n. 2 da *Nova Revista*, escreve o seguinte: “Que é, afinal de contas, o *Bom Crioulo*? [...]. Nada mais que um caso de inversão sexual estudado em Krafft-Ebing, em Moll, em Tardieu e nos livros de medicina legal! Compreende-se também que, estudando um meio segregado da sociedade e naturalmente baixo, como êsse em que vivem marinheiros de proa, não era lícito empregar a tecnologia convencional de um *meio* civilizado. *Bom Crioulo* fala o calão de bordo” (RIBEIRO, 1957, p. 59, grifos no original). Ou ainda, ironicamente: “A julgar como certos imbecis que os personagens de um romance devem refletir o caráter do autor do romance, Flaubert, Zola e Eça de Queiroz, praticaram incestos e adultérios monstruosos” (RIBEIRO, 1957, p. 59). E, por fim: “Qual é mais pernicioso: o *Bom Crioulo*, em que se estuda e *condena o homossexualismo*, ou essas páginas que aí andam pregando, em tom filosófico, a dissolução da família, o concubinato, o amor livre e tôda a espécie de moralidade social?” (RIBEIRO, 1957, p. 59, grifo nosso).

[71] O caráter ofensivo estava no fato de que a homossexualidade era vista como algo pernicioso.

[72] “Já para Adolfo Caminha a questão [motivação para a escrita de *Bom-Crioulo*] seria o ressentimento com a armada à qual servira, tendo

sido forçado a pedir demissão de seu posto, o que livrou a marinha de um jovem politicamente engajado e com histórico de problemas morais: o envolvimento com a esposa de um oficial do exército” (MACIEL, 2006, p. 27).

[73] Apenas utilizamos esse conceito por entendermos que ele é pertinente na medida em que discute a presença de elementos irreprimíveis e arcaicos presentes no ser humano. Estamos fazendo, portanto, uma apropriação de tal termo, uma adaptação, em prol de discussões literárias, e não psiquiátricas.

[74] LACAN, 1988, p. 154.

[75] LACAN, 1988, p. 154.

[76] LACAN, 1988, p. 154.

[77] LACAN, 1988, p. 155.

[78] *Stosskraft* significa “força de choque”.

[79] LACAN, 1988, p. 156, grifos no original.

[80] E poderíamos sugerir, aqui, uma “pulsão homoerótica”.

[81] Ao compor esse pequeno, mas tão heterogêneo, *corpus* de estudo, pretendemos, justamente, eliminar esses preconceitos que acabam “guetificando” a obra de um escritor como Caio Fernando Abreu. Assim, algumas de suas narrativas fazem parte dessa categoria que chamamos de “literatura homoerótica” tanto quanto as narrativas de Machado de Assis, Mário

de Andrade e João Guimarães Rosa que serão contempladas neste trabalho. Da mesma forma, outras narrativas desses escritores, inclusive Caio Fernando Abreu, estão fora dessa categoria e também da categoria de “literatura *gay*”. Por outro lado, não estamos, a princípio, associando o romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, à categoria “literatura homoerótica”, mas à categoria “literatura *gay*”. Assim, também, consideramos o conto *O menino do Gouveia*, cujo autor empírico é desconhecido, assinando a obra com o pseudônimo de Capadocio Maluco.

[82] ECO, 1986, p. 39.

[83] “Ele deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente” (ECO, 1986, p. 39).

[84] ECO, 1986, p. 40, grifo nosso.

[85] Nesse sentido, o conceito de leitor-modelo de Umberto Eco aproxima-se do conceito de leitor implícito de Wolfang Iser, uma vez que ambos parecem considerar que seus leitores são construídos dentro da estrutura do texto e não fora dela, apesar de que essa relação estrutural

parece ser bem mais forte em Iser. Segundo ele (1996, p. 73), o leitor implícito “não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. [...]. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”.

[86] “Se o Autor e o Leitor-Modelo constituem duas estratégias textuais, então nos encontramos diante de uma dupla situação. De um lado, conforme dissemos até aqui, o autor empírico, enquanto sujeito da enunciação textual, formula uma hipótese de Leitor-Modelo e, ao traduzi-la em termos da própria estratégia, configura a si mesmo autor na qualidade de sujeito do enunciado, em termos igualmente ‘estratégicos’, como modo de operação textual. Mas, de outro lado, também o leitor empírico, como sujeito concreto dos atos de cooperação, deve configurar para si uma hipótese de Autor, deduzindo-a justamente dos dados de estratégia textual. A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca do próprio Autor-Modelo parece mais garantida do que aquela que *o autor empírico formula acerca do próprio Leitor-Modelo*. Com efeito, o segundo deve postular algo que atualmente ainda não existe e realizá-lo como série de operações textuais; o primeiro, ao invés, deduz uma imagem-tipo de algo que se verificou

anteriormente como ato de enunciação e está textualmente presente como enunciado. [...]. Mas nem sempre se pode distinguir tão claramente o Autor-Modelo e com freqüência o leitor empírico tende a ofuscá-lo com notícias que já possui a respeito do autor empírico enquanto sujeito da enunciação. Estes riscos, estas exclusões, tornam às vezes perigosa a cooperação textual" (ECO, 1986, p. 46, grifo nosso).

[87] ECO, 1986, p. 46.

[88] ECO, 1986, p. 46.

[89] "Pessoalmente, prefiro a categoria 'literatura homoerótica', mas entendo que a expressão 'literatura *gay*' faz sentido dentro de um marco histórico na cultura contemporânea" (MORICONI *apud* PINTO, 2003, p. 48). E também podemos considerar: "'Literatura homoerótica' é um termo mais geral, algo que pode ser encontrado em todas as épocas, ao passo que a 'literatura *gay*', propriamente dita, seria uma vertente mais contemporânea, vinculada ao processo histórico de liberação *gay*, de conscientização *gay*, seja lá como se queira chamar esse processo [...]" (PINTO, 2003, p. 48, grifos no original).

[90] Não pretendemos, aqui, entrar na questão em torno de uma volta à invisibilidade do sujeito homoeroticamente inclinado; pois estamos

preocupados com o homoerotismo enquanto elemento estético, e não político.

[91] Não estamos considerando, neste trabalho, o gênero lírico e nem o gênero dramático; mas acreditamos que as discussões feitas aqui podem, também, ser relacionadas a esses dois outros gêneros.

[92] GREEN; POLITO, 2006, p. 37.

[93] "Foi editado *provavelmente* em 1914 pela revista *Rio Nu*, publicação erótica em circulação desde 1898, que estampava mulheres seminuas, cartuns maliciosos, contos e colunas de fofocas" (GREEN; POLITO, 2006, p. 37, grifo nosso).

[94] "O título [*O menino do Gouveia*] joga com um termo da gíria da época, 'gouveia', que significa o homem velho que deseja garotos jovens" (GREEN; POLITO, 2006, p. 37).

[95] MALUCO, [1914?], p. 3.

[96] "[...], atirei para longe a camisola que me incommodava e, tendo arrancado a vela do castiçal, tentei mettel-a pelo cú acima a ver si me acalmava. Fui caipora; as arestas da bugia machucavam-me o anus e não a deixavam entrar" (MALUCO, [1914?], p. 6).

[97] MALUCO, [1914?], p. 9.

[98] "[...] a natureza, para provar que eu vim ao mundo para tomar na bunda, poz-me nos seios a qualidade feminina, isto é, ás caricias do Gouveia

elles responderam ficando erectos, empinadinhos, tal qual como si eu fosse mulher" (MALUCO, [1914?], p. 11).

[99] MALUCO, [1914?], p. 10.

[100] MALUCO, [1914?], p. 13.

[101] "Porra", aqui, e em outras partes do conto, parece ter o sentido de "pênis".

[102] MALUCO, [1914?], p. 15.

[103] MALUCO, [1914?], p. 8.

[104] Esse tipo de identificação do corpo do homossexual com o corpo feminino tornar-se-á ainda mais acentuada, no Brasil, segundo João Silvério Trevisan (1986, p. 110-111), na década de 1930: "A partir de 1930, através da consolidação de um grupo de médicos-legistas liderados por Leonídio Ribeiro, foi-se impondo no Brasil a questão da identificação criminal, com base nas teorias fascistas do italiano Lombroso [1835-1909] e graças a treinamentos do Polizei Institut do Terceiro Reich, em Berlim. Assim como os criminosos, os loucos e as prostitutas, também os homossexuais passaram a ser meticulosamente estudados, inclusive mediante fotografias tiradas quando se achavam presos. Em 1935, por exemplo, uma equipe orientada por Leonídio Ribeiro estudou a constituição morfológica de 184 homossexuais, no Laboratório de Antropologia do Instituto de Identificação do Rio de Janeiro. Por

seus trabalhos no campo da antropologia criminal, Leonídio Ribeiro foi contemplado com o Prêmio Lombroso, na Itália, chegando a publicar os resultados dessas experiências com homossexuais nas páginas de uma revista italiana especializada, que os discípulos de Lombroso dirigiam. Ansiosos por detectar endocrinologicamente o que chamavam de ‘sinais de intersexualidade’, muitos estudiosos acreditavam que o homossexual teria pêlos pubianos, bacia e cintura predominantemente femininos, além de um excessivo desenvolvimento das nádegas e ausência de pêlos no tórax. [...]. Insatisfeitos, esses especialistas foram mais longe, em busca de sinais mais diretos, tais como relaxamento do esfíncter, inexistência de pregas ou dobras radiadas no ânus, presença de fístulas, fissuras e hemorróidas. No entanto, conforme brilhante conclusão investigatória do também famoso médico-legista Afrânio Peixoto, os únicos sinais efetivamente comprobatórios da pederastia seriam, além das blenorragias e cancros retais, as ‘produções epidérmicas vindas do atrito irritativo’, tais como as cristas, carúnculas e condilomas, ‘vezeiros nos pederastas passivos’”.

[105] Grafia original.

[106] “No entanto, uma leitura mais cuidadosa e crítica a esse gênero literário pode nos ajudar a

perceber que enquanto algumas convenções sociais eram, de fato, corrompidas, outras, por seu turno, continuam intactas, quando não sublinhadas e revalorizadas. Na verdade, esse quadro se torna mais evidente com a produção literária pornográfica do final do século XIX e início do XX. Até mesmo por dialogar de modo direto com as teorias cientificistas e darwinistas que entravam em nosso país, vários foram os ‘romances para homens’ que pareciam seguir à risca os tratados médicos e jurídicos daquela época. Se as narrativas do início da segunda metade do século XIX enfatizavam fenômenos sociais e políticos como, por exemplo, o papel desempenhado pela mulher na sociedade e os abusos cometidos pela igreja católica, os enredos que viriam a seguir repousavam sua tônica em questões relativas ao corpo propriamente dito e ao comportamento sexual tido como desviante. Com isso, em muitos casos, exibiam aos leitores os efeitos e conseqüências de uma sexualidade considerada anormal e pervertida” (EL FAR, 2007, p. 291-292).

[107] “Si eu gostasse de mulher, teria me deliciado vendo, nos movimentos bruscos da caçada, os seios da moça [a tia de Bembem], que eram alvissimos, de bicos vermelhos, redondos e rijos

como si ella ainda fosse cabaçuda” (MALUCO, [1914?], p. 5).

[108] MALUCO, [1914?], p. 5.

[109] “Ah! si eu tivesse um cú daquelles, era feliz! Era impossivel que meu titio, tendo ao seu dispôr um cagueiro daquelles, pudesse vir a gostar da minha modesta bunda! Quantos ciumes eu tive da tia naquella noite!” (MALUCO, [1914?], p. 5).

[110] STOCKINGER, 1978.

[111] Com uma chibata.

[112] CAMINHA, 1994, p. 16.

[113] “[...] a primeira vez que o viram, nu, uma bela manhã, depois da baldeação, refestelando-se num banho salgado — foi um clamor! Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma idéia de força física sobre-humana, dominando a maruja, que sorria boquiaberta diante do negro” (CAMINHA, 1994, p. 20).

[114] CAMINHA, 1994, p. 16.

[115] CAMINHA, 1994, p. 20.

[116] CAMINHA, 1994, p. 20.

[117] CAMINHA, 1994, p. 20.

[118] CAMINHA, 1994, p. 21.

[119] “[...] essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentiu-a Bom-

Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho” (CAMINHA, 1994, p. 21).

[120] “Aleixo só fazia responder timidamente: — Sim senhor — com um arzinho ingênuo de menino obediente, os olhos muito claros, de um azul garço pontilhado, e os lábios grossos extremamente vermelhos” (CAMINHA, 1994, p. 22).

[121] “Sua fama de homem valente alargara-se de modo tal que mesmo na província falava-se com prudência no ‘Bom-Crioulo’. — Quem é que não o conhecia, meu Deus? Por sinal tinha sido escravo e até nem era feio o diabo do negro...” (CAMINHA, 1994, p. 22).

[122] CAMINHA, 1994, p. 23.

[123] CAMINHA, 1994, p. 23.

[124] CAMINHA, 1994, p. 24.

[125] Lembramos que a presença de espelhos é uma das características que Stockinger (1978) associa aos homotextos. E lembramos, também, que a sua definição de “homotextualidade” está fortemente associada a uma identidade homossexual.

[126] CAMINHA, 1994, p. 25, grifo no original.

[127] “Seu desejo era abraçar o pequeno, ali na presença da guarnição, devorá-lo de beijos, esmagá-lo de carícias debaixo do seu corpo. —

Sim senhor! Parecia *uma menina* com aquele traje. Estava mesmo apto! Então o espelhinho sempre servira, hein?” (CAMINHA, 1994, p. 25, grifo nosso).

[128] CAMINHA, 1994, p. 26.

[129] “Seu espírito não sossegara toda a tarde, ruminando estratagemas com que desse batalha definitiva ao grumete, realizando, por fim, o seu forte desejo de *macho* torturado pela carnalidade grega” (CAMINHA, 1994, p. 30, grifo nosso).

[130] “Por vezes tinha querido sondar o ânimo do grumete, procurando convencê-lo, estimulando-lhe o organismo; mas o pequeno fazia-se esquerdo, repelindo brandamente, com *jeitos de namorada*, certos carinhos do negro” (CAMINHA, 1994, p. 30, grifo nosso).

[131] “Depois de um silêncio cauteloso e rápido, Bom-Crioulo, conchegando-se ao grumete, disse-lhe qualquer cousa no ouvido. Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. Encolhido, as pálpebras cerrando-se instintivamente de sono, ouvindo, com o ouvido pegado ao convés, o marulhar das ondas na proa, não teve ânimo de murmurar uma palavra. Viu passarem, como em sonho, as mil e uma promessas de Bom-Crioulo: o quartinho da Rua da Misericórdia no Rio de Janeiro, os teatros, os passeios...; lembrou-se do castigo que o negro sofrera por sua causa; mas não disse nada. Uma

sensação de ventura infinita espalhava-se-lhe em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse — uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade...” (CAMINHA, 1994, p. 30).

[132] “Afinal de contas era homem, tinha suas necessidades, como qualquer outro: fizera muito em conservar-se virgem té aos trinta anos, passando vergonhas que ninguém acreditava, sendo muitas vezes obrigado a cometer excessos que os médicos proíbem” (CAMINHA, 1994, p. 32).

[133] Além disso, ao mencionar novamente certo oficial de quem se diziam “cousas”, o narrador conclui que se “os brancos faziam, quanto mais os negros! É que nem todos têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana...” (CAMINHA, 1994, p. 32).

[134] “[...] uma senhora gorda, redonda e meio idosa” (CAMINHA, 1994, p. 35).

[135] CAMINHA, 1994, p. 35.

[136] Ressaltamos que Stockinger (1978) também indica a marginalidade como elemento estrutural de um homotexto, relacionada à identidade homossexual.

[137] CAMINHA, 1994, p. 36.

[138] “Nunca vira formas de homem tão bem torneadas, braços assim, quadris rijos e carnudos como aqueles... *Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher!*...” (CAMINHA, 1994, p. 39, grifo nosso).
[139] CAMINHA, 1994, p. 39, grifo nosso.
[140] “Achava uma graça infinita naquele pedacinho de homem vestido de marinheiro, alvo e louro, sempre muito bem penteado, o cabelo sedoso, os borzeguins lustrosos, todo ele cheirando a essência, *como uma rapariga que se vai fazendo mulher...*” (CAMINHA, 1994, p. 39, grifo nosso).
[141] CAMINHA, 1994, p. 43.
[142] CAMINHA, 1994, p. 45.
[143] “Bateu a porta e começou a se despir a toda pressa, diante de Aleixo, enquanto ele deixava-se estar imóvel, muito admirado para essa mulher-homem que o queria deflorar ali assim, torpemente, como um animal” (CAMINHA, 1994, p. 46).
[144] FREUD, 1973, p. 126.
[145] “Bom-Crioulo, porém, nunca o estimara verdadeiramente: olhava-o com certa desconfiança, [...]. Evitava-o como se evita um inimigo irreconciliável. Por quê? [...]. Repugnância instintiva, natural antipatia — *forças opostas que se repelem*...” (CAMINHA, 1994, p. 54-55, grifo nosso).

[146] CAMINHA, 1994, p. 54.
[147] É preciso dizer que o “masculino” e o “feminino”, nessa parte da análise, estão sendo mencionados segundo o sentido referente à época da escrita do romance, ou seja, o “feminino” como algo inerente à mulher e o “masculino”, ao homem. Atualmente, quando pensamos em gênero, podemos considerar esses elementos como formas independentes, dissociados dos caracteres biológicos, o que, na época, não ocorria.
[148] CAMINHA, 1994, p. 56.
[149] “Quis ela mesma despir o rapaz, tirar-lhe a camisa de meia, tirar-lhe as calças, pô-lo nu a seus olhos. Bom-Crioulo já lhe havia dito que Aleixo ‘tinha formas de mulher’” (CAMINHA, 1994, p. 58). Ou ainda: “Era uma pena, decerto, ver aquele rosto de mulher, aquelas formas de mulher, aquela estatuazinha de mármore, entregue às mãos grosseiras de um marinheiro, de um negro... [...]... Aquilo com o outro, afinal, era uma grossa patifaria, uma bandalheira, um pecado, um crime! Se Aleixo havia de se desgraçar nas unhas do negro, era melhor que ela, uma mulher, o salvasse” (CAMINHA, 1994, p. 59).
[150] “Estava gordo, forte, sadio, muito mais homem, [...], os músculos desenvolvidos como os

de um acrobata, o olhar azul penetrante, o rosto largo e queimado. Em pouco tempo adquirira uma expressão admirável de robustez física, [...]" (CAMINHA, 1994, p. 65).

[151] CAMINHA, 1994, p. 66.

[152] Bom-Crioulo mata Aleixo.

[153] "Eu tinha ainda os cabelos compridos, por um capricho amoroso de minha mãe. O conselho era visivelmente salgado de censura. O diretor, explicando a meu pai, acrescentou com o risinho nasal que sabia fazer: 'Sim, senhor, os meninos bonitos não provam bem no meu colégio...'" (POMPEIA, 1977, p. 20).

[154] "Aleixo não quis dizer nada; mas a história do bilhete comovera-o, enchera-o de uma vaga melancolia: — Bom-Crioulo ainda se lembrava!..." (CAMINHA, 1994, p. 69).

[155] Ao que tudo indica, "gota", aqui, é sinônimo de "epilepsia".

[156] "Fez-lhe pena ver aquele pobre homem caído ali assim, no meio da rua, cercado de gente, estrebuchando como um animal sem dono. Aquilo apertou-lhe o coração, fê-lo estremecer, comoveu-o... Talvez fosse algum pai de família, coitado, algum infeliz... Um horror, a tal gota! Já noutra ocasião salvara uma mulher bêbeda que ia sendo pisada por um bonde" (CAMINHA, 1994, p. 51).

[157] STOCKINGER, 1978.

[158] Marginalidade também presente em *O menino do Gouveia*.
[159] ECO, 1986.
[160] ISER, 1996.
[161] STOCKINGER, 1978.
[162] ANDRADE, 1993, p. 80, grifo nosso.
[163] ANDRADE, 1993, p. 80.
[164] ANDRADE, 1993, p. 80, grifo nosso.
[165] "Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa. Trazia nos olhos grandes bem pretos, na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal nas mãos enormes, uma franqueza, uma saúde, uma ausência rija de segundas intenções. E aquela cabelaça pesada, quase azul, numa desordem crespa. Filho de português e de carioca. Não era beleza, era vitória. Ficava impossível a gente não querer bem ele, não concordar com o que ele falava" (ANDRADE, 1993, p. 80).
[166] "Em família era silenciosamente considerado um caso perdido, só porque meus manos eram muito bonzinhos e eu estourado, e enquanto eles tiravam distinções no colégio, eu tomava bombas" (ANDRADE, 1993, p. 80).
[167] "Frederico Paciência entreparou num espanto mudo, me olhando muito. Apressou o passo pra pegar a minha dianteira pequena, eu numa comoção envergonhada, já nem sabendo de mim,

aliviado em minha sinceridade” (ANDRADE, 1993, p. 81).

[168] ANDRADE, 1993, p. 81.

[169] “Foram quinze minutos dos mais sublimes de minha vida. Talvez que pra ele também. [...], ambos só olhos, calculando o andar deste transeunte com a soma daqueles dois mais vagarentos, para ficarmos sempre lado a lado” (ANDRADE, 1993, p. 81).

[170] ANDRADE, 1993, p. 82.

[171] “Frederico Paciência falava nos seus ideais, queria ser médico. Adverti que teria que fazer os estudos no Rio e nos separaríamos. Em mim, fiz mas foi calcular depressa quantos anos faltavam para *me livrar* do meu amigo” (ANDRADE, 1993, p. 82, grifo nosso).

[172] “Fiquei horrorizado mas imediatamente uma espécie de *curiosidade perversa*, que eu *disfarçava com aquela intenção falsa e jamais posta em prática* de acabar com ‘aquela amizade besta’, me fez não negar o que lia” (ANDRADE, 1993, p. 83, grifos nossos).

[173] “Foi bom entregar o livro, fui sincero, pelo menos assim ele fica me conhecendo mais. Fiz mal, posso fazer mal a ele. Ah, que faça! ele não pode continuar aquela ‘infância’. Queria dormir, me debatia. Quis morrer” (ANDRADE, 1993, p. 84).

[174] ANDRADE, 1993, p. 84.
[175] ANDRADE, 1993, p. 85, grifo nosso.
[176] ANDRADE, 1993, p. 85.
[177] ANDRADE, 1993, p. 85.
[178] ANDRADE, 1993, p. 85.
[179] "E o livro [*História da prostituição na Antiguidade*] foi entregue [como empréstimo a Frederico Paciência] com a maior naturalidade, sem nenhuma hesitação no gesto. Frederico Paciência ainda riu pra mim, não pude rir. Sentia um cansaço. *E puro. E impuro*" (ANDRADE, 1993, p. 83, grifo nosso). Ou ainda: "Era um equilíbrio raro — esse raríssimo de quando a gente age como homem-feito [ou seja, batendo em outro homem], quando se é rapaz. *Puro. E impuro*" (ANDRADE, 1993, p. 86, grifo nosso).
[180] ANDRADE, 1993, p. 86.
[181] ANDRADE, 1993, p. 86.
[182] ANDRADE, 1993, p. 86.
[183] "Agora falávamos insistentemente da nossa 'amizade eterna', projetos de nos vermos diariamente a vida inteira, juramentos de um fechar os olhos do que morresse primeiro. Comentando às claras o nosso amor de amigo, como que procurávamos nos provar que daí não podia nos vir nenhum mal, *e principalmente nenhuma realização condenada pelo mundo*. Condenação que aprovávamos com

assanhamento. *Era um jogo de cabeças unidas quando sentávamos pra estudar juntos, de mãos unidas sempre, e alguma vez mais rara, corpos enlaçados nos passeios noturnos*. E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio duma discussão rancorosa sobre se Bonaparte era gênio, eu jurando que não, ele que sim. — Besta! — Besta é você! *Dei o beijo*, nem sei! parecíamos estar afastados léguas um do outro nos odiando. Frederico Paciência recuou, derrubando a cadeira. O barulho facilitou nosso fragor interno, *ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente*. Mas logo nos assustou *a sensação de condenados que explodiu*, nos separamos conscientes. *Nos olhamos no olho e saiu o riso que nos acalmou*. Estávamos verdadeiros e bastantes ativos na verdade escolhida" (ANDRADE, 1993, p. 86-87, grifos nossos).

[184] ANDRADE, 1993, p. 87, grifo nosso.

[185] ANDRADE, 1993, p. 87.

[186] "Não havia mais aquele jogo de mãos unidas, de cabeças confundidas. E quando por distração um se apoiava no outro, o afastamento imediato, rancoroso deste, desapontava o inocente" (ANDRADE, 1993, p. 87).

[187] “Quando a violência duma briga, ‘Você é uma besta!’, ‘Besta é você!’, *nos excitava fisicamente demais*, vinha aquela imagem jamais confessada do incidente do beijo, a discussão caía de chofre” (ANDRADE, 1993, p. 87, grifo nosso).

[188] “Mas tudo, afastamento, correções, discussões quebradas em meio, só nos fazia desoladamente conscientes, em nossa hipocrisia generosa, de que aquilo ou nos levava para *infernos insolúveis*, ou era o *princípio dum fim*” (ANDRADE, 1993, p. 87, grifos nossos).

[189] “Ele deitou, exagerando a fadiga, sentindo gosto em obedecer. Sentei na borda da cama, como que pra tomar conta dele, e olhei o meu amigo. Ele tinha o rosto iluminado por uma frincha de janela vespertina. Estava tão lindo que o contemplei embevecido. Ele principiou lento, meio menino, reafirmando projetos. Iriam logo para o Rio, queria se matricular na Faculdade. O Rio... Mamãe é carioca, você já não sabia?... Tenho parentes lá. Com os lábios se movendo rubros naquela ondular de fala propositalmente fatigada. Eu olhava só. Frederico Paciência percebeu, pára de falar de repente, me olhando muito também. Percebi o mutismo dele, entendi por que era, mas não podia, custei a retirar os olhos daquela boca tão linda. E quando os nossos olhos se encontraram, quase assustei porque Frederico

Paciência me olhava, também como eu estava, com olhos de desespero, inteiramente confessado. Foi um segundo trágico, de tão exclusivamente infeliz. Mas a imagem do morto se interpõe com uma presença enorme, recente por demais, dominadora. Talvez nós não pudéssemos naquele instante vencer a fatalidade em que já estávamos, o morto é que venceu" (ANDRADE, 1993, p. 91).

[190] ANDRADE, 1993, p. 91.

[191] "Positivamente não valia a pena sacrificar perfeição tamanha e varrer a florada que cobria o lodo (e seria o lodo mais necessário, mais 'real' que a florada?) numa aventura insolúvel" (ANDRADE, 1993, p. 91).

[192] ANDRADE, 1993, p. 92.

[193] "Desta vez o cadáver não seria empecilho, seria ajuda, o que nos salvou foi a distância. Não havia jeito de eu ir ao Rio. [...]. Fiquei feliz, feliz! Mandei apenas 'sinceros pêsames' num telegrama" (ANDRADE, 1993, p. 93).

[194] Riobaldo entra para a jagunçagem quando se junta ao bando de Zé Bebelo, o qual abandona mais tarde para juntar-se a outro, o de Joca Ramiro, em que está Diadorim. Os chefes Joca Ramiro, Hermógenes e Ricardão combatem Zé Bebelo. Este, ao ser capturado, é julgado e salvo da morte por Joca Ramiro, que decide não o

matar. Hermógenes e Ricardão matam Joca Ramiro à traição. Riobaldo e Diadorim, para vingarem a morte de Joca Ramiro, decidem juntar-se ao bando de Zé Bebelo, que é grato a Joca Ramiro por salvá-lo da morte. Assim, os dois amigos saem combatendo “os judas”, ou seja, os traidores de Joca Ramiro. O primeiro a ser morto na vingança é o Ricardão. Hermógenes é morto na mesma batalha em que morre também Diadorim.

[195] “*Diá*, sema em que se lê a noção de diabo, impulso caótico que fervilha em um ser, semanticamente oposto à relação com *dea,* sema em que está contida a noção de divindade [...]. *Dor*, intermédio, vereda, travessia sofrida para *Im*, que embora funcione como prefixo de negação, aqui se ressignifica como sufixo neutro, sem marcação de gênero, compósito de opostos” (CARRASCOSA, 2005, p. 20, grifos no original).

[196] FERES; SANTOS, 2008, p. 4.862.

[197] “Durante o período da chamada *República Velha*, ou seja, imediatamente após a proclamação da República no Brasil, a estrutura de atuação do Estado brasileiro ainda estava em formação. O poder não conseguia se fazer presente na maioria do território nacional, relegando à própria sorte a imensa maioria da população. Nesse período, as classes sociais

estavam bem distintas e estratificadas na organização da sociedade brasileira. O povoamento do território, feito em pequenas unidades rurais, tinha como autoridade suprema os senhores de terra, detentores não só do poder econômico como também do poder político face à configuração do sistema eleitoral da época. Por outro lado, o restante da população era apartada da participação política, restando apenas a mantença junto aos senhores de terra, levando uma vida sem muitas alegrias" (FERES; SANTOS, 2008, p. 4.864, grifo no original).

[198] FERES; SANTOS, 2008, p. 4.862.

[199] FERES; SANTOS, 2008, p. 4.863.

[200] "Só pensava era nele. [...]. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, [...]... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele..." (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 37).

[201] "De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo — podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente" (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 44).

[202] BOURDIEU, 2003, p. 7.

[203] "[...]: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no

honrado e no final” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 55).

[204] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 98, grifos nossos.

[205] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 110.

[206] “Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele. [...]. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 118). Mais tarde, o menino declara, misterioso: “— ‘Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...’” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 125).

[207] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 119.

[208] “[...]: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor desse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. Pois então. Então, o senhor me responda: *o amor assim pode vir do demo?*

Poderá?! Pode vir de um-que-não-existe?" (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 155, grifo nosso).

[209] "Mas o mal de mim, doendo e vindo, é que eu tive de compesar, numa mão e noutra, amor com amor. Se pode? Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então — o outro?..." (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 156).

[210] "Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! — *nunca tive inclinação pra aos vícios desencontrados. Repilo o que, o sem preceito*" (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 162, grifo nosso).

[211] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 163.

[212] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 163.

[213] "Um bem-querer que vinha do ar de meu nariz e do sonho de minhas noites. *O senhor entenderá, agora ainda não me entende*. E o mais, que eu estava criticando, era me a mim contando logro — jigajogas" (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 165, grifo nosso).

[214] "— 'Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...'" (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 172).

[215] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 175.

[216] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 176.

[217] “[...], mesmo de Diadorim e de mim já pensavam. Um dia, um disse: — ‘Eh, esse Reinaldo gosta de ser bom amigo... Ao quando o Leopoldo morreu ele quase morreu também, dos demorados pesares...’” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 188).

[218] Irmão mais novo de Joca Ramiro; portanto, tio de Diadorim, já que Diadorim é filho de Joca Ramiro.

[219] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 188.

[220] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 188.

[221] DANIEL, 1983, p. 49.

[222] “Meu corpo gostava de Diadorim. Estendi a mão, para suas formas; mas, quando ia, bobamente, ele me olhou — os olhos dele não me deixaram. [...] Meu corpo gostava do corpo dele” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 198).

[223] “O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 64).

[224] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 200.

[225] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 207.

[226] “Diadorim permanecia lá, jogado de dormir. De perto, senti a respiração dele, remissa e delicada. Eu aí gostava dele. *Não fosse um, como eu*, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 213, grifo nosso).

[227] “Primeiro, fiquei sabendo que gostava de Diadorim — de amor mesmo amor, mal encoberto em amizade. Me a mim, foi de repente, que aquilo se esclareceu: falei comigo. Não tive assombro, não achei ruim, não me reprovei na hora” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 305).
[228] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 308.
[229] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 308.
[230] “[...], pudesse não, ah, mas então eu devia de quebrar o morro: acabar comigo! — com uma bala no lado de minha cabeça, eu num átimo punha barra em tudo. Ou eu fugia — virava longe no mundo, pisava nos espaços, fazia todas as estradas” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 308).
[231] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 308, grifo nosso.
[232] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 330.
[233] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 330.
[234] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 332.
[235] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 332.
[236] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 332.
[237] Diadorim pretende vingar-se da morte de seu pai, ou seja, Joca Ramiro.
[238] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 443.
[239] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 511.
[240] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 518.
[241] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 561.
[242] “Diadorim — ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que nem, dos brejos dos Gerais,

sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais...” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 561).

[243] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 561, grifo nosso.

[244] “Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto...” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 592).

[245] GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 592-593, grifo nosso.

[246] “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. [...]. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 615).

[247] “Este papel, que eu trouxe batistério. Da matriz de Itacambira, onde tem tantos mortos enterrados. Lá ela foi levada à pia. Lá registrada, assim. Em um 11 de setembro da éra de 1800 e tantos... O senhor lê” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 620).

[248] O escritor Mário de Andrade, por exemplo, nunca assumiu o seu desejo homoerótico. No entanto, há insinuações a esse respeito. Não podemos saber se o conto “Frederico Pasciência”, que descreve o desejo homoerótico entre dois

jovens e a não realização desse desejo, tem algo de autobiográfico. Fica a dúvida se o escritor vivia esse embate interno e transferiu isso para sua obra, ou se as insinuações acerca disso são meras especulações.

[249] O travestismo de Diadorim é um elemento à parte, que não pretendemos analisar aqui, uma vez que o travestismo implica em outras questões, que vão além do desejo homoerótico ou de uma identidade homossexual, e que não estão sendo contempladas por este trabalho.

[250] Identidade > potencial homoerótico = literatura *gay*.

Identidade < potencial homoerótico = literatura homoerótica.

[251] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 88.

[252] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 89.

[253] “A vida que viviam os dous, era a mais unida deste mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro. Se Gonçalves tinha algum trabalho que fazer à noite, Quintanilha ia ajudá-lo como obrigação; dava busca aos textos de lei, marcava-os, copiava-os, carregava os livros. Gonçalves esquecia com facilidade, ora um recado, ora uma carta, sapatos, charutos, papéis. Quintanilha supria-lhe a memória. Às vezes, na

Rua do Ouvidor, vendo passar as moças, Gonçalves lembrava-se de uns autos que deixara no escritório. Quintanilha voava a buscá-los e tornava com eles, tão contente que não se podia saber se eram autos, se a sorte grande; procurava-o ansiosamente com os olhos, corria, sorria, morria de fadiga" (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 89-90).

[254] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 90.

[255] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 90.

[256] "De si mesmo descobria-lhe bons charutos, bons jantares, bons espetáculos. Gonçalves já não tinha liberdade de falar de um livro novo, ou somente caro, que não achasse um exemplar em casa" (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 90).

[257] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 90.

[258] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 90.

[259] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 91.

[260] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 91.

[261] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 91.

[262] "A letra sacada contra Gonçalves tinha o prazo de seis meses. No dia do vencimento, [Quintanilha] não só não pensou em cobrá-la, mas resolveu ir jantar a algum arrabalde para não ver o amigo, se fosse convidado à reforma. Gonçalves destruiu todo esse plano; logo cedo, foi levar-lhe o dinheiro. O primeiro gesto de Quintanilha foi recusá-lo, dizendo-lhe que o guardasse, podia

precisar dele; o devedor teimou em pagar e pagou” (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 92).

[263] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 91.

[264] “Em *Orestes*, Eurípedes ilustra vários elementos que condicionam a idéia de amizade. Além de serem *philoi*, Pílades e Orestes são primos e foram criados juntos, [...]. Há algumas passagens onde a idéia de fidelidade, de confiança e de amizade baseada no caráter são evidentes (‘Pois um homem cujo caráter é condizente [...] é um *philos* melhor para um homem do que dez mil de seu próprio sangue’). A noção de atividade compartilhada (‘os amigos compartilham tudo’) também aparece. Do mesmo modo, encontramos a noção de limites auto-destrutivos com cores trágicas quando o poeta explora a violência patológica que ocorre quando a lealdade pessoal é levada acima de todos os outros vínculos e obrigações” (CARVALHO, 2008, p. 50, grifos no original).

[265] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 91, grifo nosso.

[266] “[...] o *sentimento* de Quintanilha tinha uma nota de *entusiasmo*, que absolutamente faltava ao de Gonçalves; [...]. É claro que o segundo era mais capaz de inspirá-lo ao primeiro do que este a ele” (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 91, grifos nossos).

[267] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 91.

[268] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 92.
[269] “— Guarde-me este papel, Gonçalves, disse-lhe entregando o testamento. Sinto-me forte, mas a morte é fácil, e não quero confiar a qualquer pessoa as minhas últimas vontades” (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 92).
[270] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 92.
[271] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 92-93.
[272] “— [...] Assim, por exemplo, nunca lhe [a Camila] direi que é tão bonita como foi a mãe, quando tinha a idade dela; pode ficar vaidosa. Mas a verdade é que é mais, não lhe parece? Tem ainda o talento de tocar piano, que a mãe não possuía” (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 93).
[273] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 95.
[274] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 95, grifo nosso.
[275] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 96.
[276] “Quintanilha sentiu-lhe lágrimas na voz; assim lhe pareceu, ao menos. Pediu-lhe que guardasse o testamento; [...] só lhe respondia o som áspero da pena correndo no papel. [...]. A consulta dos livros era feita com tal melancolia que entristecia o outro” (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 96-97). Percebemos aqui uma característica muito própria das narrativas de Machado de Assis: o narrador abandona a sua onisciência e coloca sobre os seus personagens a responsabilidade sobre a

“veracidade” dos fatos, o que dá à narrativa um forte tom realista.

[277] “Camila não aceitou o testamento, mas ficou tão contente, quando o primo lhe falou das lágrimas de Gonçalves, que aceitou Gonçalves e as lágrimas. Então Quintanilha não achou melhor remédio que fazer terceiro testamento legando tudo ao amigo” (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 97).

[278] O vice-presidente Floriano Peixoto assume o cargo após a renúncia, depois de nove meses de governo, do marechal Deodoro da Fonseca, em 23 de novembro de 1891. Contudo, a Constituição previa nova eleição caso a presidência ou a vice-presidência ficassem vagas antes de passados dois anos de mandato. Os opositores acusam Floriano Peixoto de manter-se ilegalmente no poder. Assim, em 6 de setembro de 1893, um grupo de oficiais da Marinha exige a imediata realização de uma nova eleição. Com pouco apoio no Rio de Janeiro, os revoltosos seguem para o Sul. Porém, Floriano Peixoto adquire novos navios no exterior e acaba com a Revolta da Armada em março de 1894.

[279] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 97.

[280] *Electra*, de Sófocles.

[281] “Na mitologia grega, Orestes, irmão de Electra, instigado por ela, mata a mãe Clitemnestra e seu

amante — motivo de contínuos remorsos —, vingando-se, assim, de terem estes assassinado seu pai Agamêmnon. Fugindo para a Fócida, a mandado de Electra, aí contrai com Pílades, filho do rei Estrófio, uma amizade que se tornou proverbial. Pílades casa-se com Electra. Na tragédia de Sófocles com este nome, Pílades, embora participante do entrecho, não pronuncia uma só palavra" (KURY, 1990, p. 213-214, nota 18).

[282] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 97, grifo nosso.

[283] Estamos falando de um feminino estereotipado, que é associado à mulher submissa e sentimental.

[284] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 95, grifo nosso.

[285] MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 95.

[286] "Na análise do enigma do masculino, Eve Kosofsky Sedgwick resgata a sutileza do neologismo 'homossocial', que definiria genericamente os elos sociais entre pessoas do mesmo sexo. Partindo da definição do patriarcado como um sistema basicamente de 'relações entre homens', Kosofsky aplica a 'homossocialidade' ao mundo masculino. O 'homossocial' ('relações masculinas' em geral) implicaria então uma deliberada diferença com o 'homossexual' (sexualização de tais relações), para evidenciar como 'em nossas sociedades as atividades entre

os homens podem se caracterizar por uma intensa homofobia, ou seja, medo e ódio da homossexualidade'. No universo feminino, segundo ela, a oposição entre homossocial e homossexual é menos acentuada, criando mais facilmente um *continuum* entre ambos, através de emoções e interesses mútuos. Na sociedade masculina, a continuidade entre social e sexual é rechaçada e estruturalmente interrompida por uma postura homofóbica" (TREVISAN, 1998, p. 150, grifo no original).

[287] Afinal, Quintanilha serve de testemunha a Gonçalves, em seu casamento com Camila, e, ainda, é o padrinho dos dois primeiros filhos do casal. Mesmo que tudo isso seja resultado do interesse de Gonçalves pela herança, o fato é que, de alguma forma, ele divide com Quintanilha o seu casamento.

[288] BOURDIEU, 2003, p. 7.

[289] No entanto, utilizaremos na análise dessa obra a sua última versão, publicada postumamente, e por desejo do escritor, em *Estranhos estrangeiros*.

[290] Na publicação, em *Estranhos estrangeiros*, como uma espécie de subtítulo à novela "Pela noite", está: "Ao som de 'Years of solitude', de Astor Piazzolla e Gerry Mulligan" (ABREU, 1996, p. 53).

[291] ABREU, 1996, p. 55.

[292] ABREU, 1996, p. 55.
[293] ABREU, 1996, p. 55.
[294] Se a ironia é uma marca nas obras de Machado de Assis, a angústia é uma marca nas de Caio Fernando Abreu. Ela está presente em grande parte de suas narrativas, nas viagens interiores feitas pelos seus personagens, que estão quase sempre imersos em um conflito profundo, em meio a questionamentos existenciais, numa espécie de labirinto angustiante, já que não parece haver uma saída.
[295] "Dobrou o próprio punho e fez um movimento brusco no ar, como se esmurrasse a si mesmo. Com força, no ventre. Curvou o corpo inteiro, a cara torcida num simulacro de dor sem fôlego. Depois começou a distender devagar a coluna. De onde estava, no canto oposto da sala, o outro tinha a impressão de que ele alongava uma por uma as vértebras, até atingir a altura do pescoço que se erguia, ao abrir os braços feito uma criança com sono espreguiçando-se, pela manhã" (ABREU, 1996, p. 56).
[296] "— A *Morte* — disse. — Gosto mais da *Morte anunciada*. Lembrei agora. Incrível, tão claro. Como se fosse uma fotografia, Santiago Nasar parado na porta. E todos, menos ele, sabendo que vai morrer" (ABREU, 1996, p. 63, grifos no original). *Crônica de uma morte anunciada*, de

Gabriel García Márquez, narra o assassinato de Santiago Nasar, aos vinte e um anos de idade, perpetrado pelos gêmeos Vicario, porque supostamente Santiago teria desonrado a irmã deles, Ángela Vicario. Santiago Nasar era um jovem sério, assumira a administração da fazenda da família aos dezoito anos quando lhe morrera o pai e estava comprometido com uma moça, Flora Miguel; um casamento arranjado pelos pais dos noivos.

[297] "— Pérsio, de agora em diante eu vou me chamar Pérsio. Sempre quis me chamar Pérsio. Lembra do Pérsio, aquele maluco dos *Premios*? O que olhava as estrelas no tombadilho, [...]" (ABREU, 1996, p. 64, grifo no original). Em *Los premios*, de Julio Cortázar, algumas pessoas, de diferentes origens e personalidades, ganham uma viagem em um navio por meio de uma loteria. Mas, durante a viagem, descobrem que não têm livre trânsito pela embarcação, o que leva alguns passageiros a questionarem os motivos que os impedem de transitar livremente. O personagem Persio é um desses "sortudos". Envolvido com astrologia e misticismo, ele parece fugir da realidade; mas, ao mesmo tempo, intensificá-la, já que seus questionamentos ultrapassam o meramente comum e tentam alcançar a profundidade da alma humana.

[298] ABREU, 1996, p. 66.

[299] O escritor Caio Fernando Abreu, no entanto, parecia ser avesso a identidades homoeróticas. Em carta do escritor a João Silvério Trevisan: “Falar nessas coisas — recebi um convite para o lançamento, hoje, de uma coisa chamada *Os homoeróticos* — leva como subtítulo *Os gays e lésbicas na sociedade brasileira* —, do Delcio Monteiro de Lima. Não vou, detesto lançamento (não vou lançar o *Triângulo* a não ser na Feira), mas achei curioso. Cá com meus botões, continuo a pensar que homossexualismo não existe” (MORICONI, 1996, p. 72, grifos no original). Aliás, a novela “Pela noite” foi publicada, pela primeira vez, em *Triângulo das águas*, livro a que o escritor faz referência.

[300] “[Santiago olha pela janela] No escuro viu lá embaixo as cintilações dos faróis dos carros, anúncios luminosos, Minister, Melitta, Coca-Cola, fume, beba, compre, morra, suspensos no ar, flutuantes, naves espaciais, janelas iluminadas nos outros edifícios, luzes às vezes vermelho-quente, íntimas como as das boates, vago erotismo nas silhuetas mal desenhadas nos interiores alheios, beijavam-se talvez, acariciavam seios coxas dedos mergulhados em pêlos umedecidos, atrás de cortinas gemiam baixinho entre plantas desidratadas, gemidos roucos de

tenso prazer urbano, dezenas de metros abaixo as poças d’água no asfalto espelhavam o brilho artificial do neon. Pulsante, a noite de sábado refletida às avessas no meio da rua. Um grande mar escuro, alto-mar sem ondas sobre o qual tivessem — Deus, o capitão de um transatlântico, o piloto de um helicóptero — salpicado na superfície das águas gotas de tinta fosforescente” (ABREU, 1996, p. 69).

[301] “Só porque é sábado. Essa obsessão urbanóide de aliviar a neurose a qualquer preço nos fins de semana, pode? Tenho vontade de dizer nada, não vou fazer absolutamente nada. Só talvez, mais tarde, se estiver de saco muito cheio, tentar o suicídio [...]” (ABREU, 1996, p. 72).

[302] “— [...]. Aí te mostro a minha outra face, que você ainda não viu. Uma face limpa, barbeada, saudável, equilibrada, gentil, simpática, madura & razoável. Cheirando a sabonete Phebo, creme de barbear Bozzano, [...] e carradas de *santas intenções*” (ABREU, 1996, p. 72, grifo no original).

[303] “[...], mas há quanto tempo, o que é que você faz aqui. Logo depois, sentindo-se um pouco idiota, o que é que um cara podia fazer num lugar daqueles senão procurar outro homem? Mas resguardaram ambos um clima talvez de antiga intimidade, [...]” (ABREU, 1996, p. 81).

[304] “[...], numa cidade do interior em que teriam sido os únicos, mesmo sem dizer, *mesmo que eles próprios não soubessem ainda o que já sabiam sem sequer saber o nome*, criava uma espécie de pacto mudo, sinuosa cumplicidade prosseguindo agora [...]” (ABREU, 1996, p. 83, grifo nosso).

[305] Apesar de, em “Pela noite”, o desejo homoerótico ser explicitado, ainda há elementos que mostram a existência de certo controle social em torno desse desejo: “— Tudo bem, não tem importância. Quer saber quem é J? — Releu o cartão, rapidamente. — Tem alguma referência ao sexo do remetente? Não, não tem. Então eu poderia dizer que se chama. Digamos, Janice? Ou Juçara, tão tropical. Ou Jennifer, melhor Jeanne, já que veio da França. *E ninguém poderia provar jamais absolutamente nada*. — Apanhou o cinzeiro no meio dos lençóis, bateu o cigarro com força, depois colocou-o sobre o cartão, em cima da pilha de revistas, sobre o busto de Lana Turner. — Mas não vou mentir: é homem mesmo. Tenho cara de receber cartões amorosos de mulheres? J, teu J” (ABREU, 1996, p. 86, grifo nosso).

[306] ABREU, 1996, p. 92.

[307] “Atrás, além do perfil dele, recortados contra a janela aberta, encobrindo por vezes as luzes que passavam, Santiago pôde ver primeiro a silhueta irregular dos edifícios, algum ponto de ônibus com

pessoas encolhidas, amontoadas embaixo das marquises batidas pela garoa fina, um outdoor com dentes resplandecentes, outro com coxas morenas, volume saliente, cuecas qualquer coisa, bares abertos, algumas putas, um travesti de saia de couro, botas brancas, depois o início dos muros altos e brancos do cemitério, a massa sombria dos ciprestes — [...] —, desviando os olhos para baixo, para o asfalto, aquelas poças de água colorida pelo neon, longo lago vertical ascendente, subindo através da rua, como se o carro fosse um barco navegando pela avenida, para cima, contra a correnteza, [...]" (ABREU, 1996, p. 93).

[308] "— Vamos, diga alguma coisa. Quer que rasteje a teus pés? Senão eles vão pensar que somos um casal em fase de separação. Ou um par de namorados babões. Onde está seu superego? O que é que você quer que eles pensem de nós, de mim, aqui a teus pés?" (ABREU, 1996, p. 97).

[309] "— [...] as *mammas* cutucarão seus maridos ruins de cama repetindo baixinho, escandalizadas, *guarda, amore, questi belli ragazzi, Dio mio, veados*. Santa Madona, como é que se diz *veados* em italiano? — Acentuou a palavra, como gostava de fazer" (ABREU, 1996, p. 97, grifos no original).

[310] "— Já começaram a olhar, viu? Você quer que pensem isso de você, hein? Que nós somos veados, bichas, baitolas, putos, maricões,

xibungos, jaciras, frescos, peras, homossexuais, invertidos? Hein, cara?” (ABREU, 1996, p. 97).

[311] ABREU, 1996, p. 97.

[312] “— Isso. *Fresco*, elas gritavam. [...]. E eu nem era, porra, eu nem sabia de nada. Eu não entendia nada. Eu era superinocente, nunca tinha trepado. Só fui trepar aqui, já tinha quase vinte anos. E cheio de problemas, beijava de boca fechada” (ABREU, 1996, p. 100, grifo no original).

[313] “— [...] SEIS anos com a Rejane Magalhães, DEZ anos com o Beto. [...] Porra, eu nunca consegui ficar mais do que um mês transando a mesma pessoa. Sempre me dá uma. Uma *coisa*, já conheço aquele corpo, aquele cheiro, aquele gosto. Aí vou à luta” (ABREU, 1996, p. 107, grifo no original).

[314] ABREU, 1996, p. 110.

[315] “— [...] Não me venham com liberações, normalidades, porque não tem nada demais, é uma opção como qualquer outra, não sei que lá. Quem resolve o meu bode com cheiro de merda? Amor entre homens tem sempre cheiro de merda” (ABREU, 1996, p. 111).

[316] “— [...] Então eu tento, eu fico uma semana, quinze dias sem foder. Então sinto falta. Aí vou na esquina e cato o primeiro que passar. Quanto custa, vamos lá, qualquer um” (ABREU, 1996, p. 112).

[317] ABREU, 1996, p. 114.
[318] "— [...] E se de repente, no meio da noite, um garoto lindíssimo avançar para você e perguntar como nos *velhos bons tempos* que *livro* você está lendo? Não, livro não. Livro em bar de veado não dá muito certo. Veado só lê *Vogue* e *Interview*" (ABREU, 1996, p. 118, grifos nossos).
[319] *Deer*, em inglês, significa "cervo", ou seja, "veado".
[320] Ao que Pérsio responde: "— E são. Tipo andróides, em série. Vestem as mesmas roupas, usam o mesmo cabelo, dizem as mesmas coisas, vêem os mesmos filmes, ouvem as mesmas músicas. Não existe uma tal *cultura gay*? [...]. Odeio guetos" (ABREU, 1996, p. 123, grifo no original).
[321] ABREU, 1996, p. 123-124, grifo no original.
[322] "— [...] E são todos exatamente assim. Felizes, descontraídos, sem problemas. Leves, levíssimos. Soltos, sem culpas nem traumas. [...]. Todos muito bem-amados. Musculosinhos, liberadinhos, burrinhos. Umas gracinhas" (ABREU, 1996, p. 124).
[323] "— Eu disse DEZ anos. E é bom você ir se mandando porque além de detestar veado, ele morre de ciúmes. Por qualquer coisinha, fica completamente louco. Sai virando mesa, quebra

tudo e parte a cara de quem pinta pela frente" (ABREU, 1996, p. 127).

[324] "Pelo amor de Deus, *caso*, mais um pouco e ia falar em *entendido*. Que nojo. Só porque é veado também acha que está tudo em casa. Se eu não chegasse a tempo provavelmente ia te passar uma cantada. Viu só do que te livrei, garoto?" (ABREU, 1996, p. 127, grifos no original).

[325] "— Disse, você disse. Quer chamar o garoto aqui para confirmar? Você disse Beto, o nome dele é Beto. — Colocou a mão no ombro dele. Mas não chegou a tocá-lo. A mão ficou pairando trêmula no ar, pouco acima da blusa vermelha. — Olha, cara, de repente você está brincando com coisas muito sérias para mim. Você não tem esse direito. Primeiro foi o cu, se eu dava o cu para ele. Quer saber, quer mesmo saber? Pois eu dava, sim. Ele dava também. Sem culpa, com prazer. Sem doença. A gente se amava, será que você é capaz de entender isso? Será que você consegue esquecer por um segundo a sua monumental frustração para entender que outras pessoas podem ter tido relações mais dignas que as suas? Depois foi no carro, aquela história de alguém perguntar que livro eu estava lendo. E agora você acabou de me chamar pelo nome dele. Você não pode fazer isso. Uma pessoa não é só um amontoado de frasezinhas supostamente

brilhantes. Você não sabe o esforço enorme que estou fazendo para. — A mão no ombro baixou, apertou forte. Pérsio olhava para ele como se não compreendesse sequer a língua que falava. A voz de Santiago era apertada e rouca. — Ah, você e seus truques. Você e suas palavras impensadas. Você e suas brincadeiras espirituosas. Você e seus traumas, seus ódios, seus nojos. Eu não tenho nada a ver com isso. Estou cansado dos seus números, da sua inconseqüência, da sua neurose, da sua. — Levantou-se e empurrou a cadeira. — Eu vou embora, eu já devia ter ido embora há muito tempo. Não tenho mais paciência nem cabeça para esse tipo de coisa miúda. Quer saber do que mais? Boa noite, meu amigo" (ABREU, 1996, p. 128).

[326] "— [...]. Acredite, eu gosto de você. Não vamos estragar a noite, não vamos estragar o nosso. Conhecimento, a nossa amizade. Não vamos, por favor, não vamos. Não quero que você pense. A gente bebeu demais, só isso. Por favor, não quero que você pense" (ABREU, 1996, p. 129-130). "[...], Pérsio tocou-o no rosto. Ele virou brusco a cabeça. Pérsio avançou mais os dedos, puxando-o para si até que estivessem *tão próximos que o ar entre a boca dos dois* formava uma pequena esfera de fumaça, cheirando a conhaque, [...], a cigarro, *a medo*" (ABREU, 1996, p. 131, grifos nossos).

[327] “Abraçou-o. Afundou o rosto na gola molhada do paletó de veludo branco. E parecia verdadeiro, pequenino e desamparado, repetindo: — Eu gosto de você, eu gosto tanto de você, garoto. Me dá outra chance. Me deixa guiar a nossa noite” (ABREU, 1996, p. 131).
[328] “Pérsio beijou-o leve, lábios molhados, com cuidado e vagar, onde a barba terminava e começava a pele lisa [...]. O casaco escorregou, caiu na calçada, ruído fofo. Afastou-se para olhá-lo outra vez nos olhos, que não se esgotavam” (ABREU, 1996, p. 132).
[329] ABREU, 1996, p. 142.
[330] ABREU, 1996, p. 142.
[331] “Parado na porta, um impulso breve de voltar, tornar a descer pelo elevador, [...], sair para as ruas, não era longe, quatro, cinco quadras, um café na esquina, outra bebida talvez, uma cerveja, rebater todas, qualquer um, o primeiro, ao acaso, uni-duni-tê, como é seu nome, o que você faz, chupa-dá-come?, quanto você cobra, só da cintura para baixo, paraplegia às avessas, nada de beijos, lambeções, macho, sei, sei, examinar o volume apertado pelas calças justas como quem compra carne, talvez apalpar, mas quem garante que é de primeira?, depois esconder a carteira, a chave, o creme, a camisinha, a porra, a grana, pausa,

banho, banho longo, trocar lençóis, Neocid nos pentelhos” (ABREU, 1996, p. 149).

[332] ABREU, 1996, p. 154.

[333] ABREU, 1996, p. 154.

[334] “— Nós vivemos juntos quase dez anos. Quer dizer, eu viajei, ele viajou. Quando um voltava, a gente continuava. Separava, às vezes. *Poucas vezes*, transava outras *pessoas*. Mas voltava sempre” (ABREU, 1996, p. 107, grifos nossos).

[335] *In & out* (1997), dirigido por Frank Oz.

[336] Vale destacar que essa expressão, que integra o vocabulário popular, é parte do refrão de uma famosa marchinha de carnaval, *Cabeleira do Zezé*, composta por João Roberto Kelly, em parceria com Roberto Faissal, e gravada, em 1963, por Jorge Goulart.

[337] Nessa época, devido à explosão da AIDS no mundo, essa identidade também era associada a uma patologia.

[338] “Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego” (MACHADO DE ASSIS, 1990, p. 97).

[339] Identidade > potencial homoerótico = literatura *gay*.

Identidade < potencial homoerótico = literatura homoerótica.

[340] “O relacionamento sexual entre dois homens era visto de forma diferente em Esparta e Atenas. Em Esparta, uma sociedade guerreira, os casais

de amantes homens eram incentivados como parte do treinamento e da disciplina militar. Essas práticas dariam coesão às tropas. Em Tebas, colônia espartana, existia o Pelotão Sagrado de Tebas, [...]. Eram extremamente ferozes, pois lutavam com muita bravura para que nada acontecesse a seus parceiros. Em campo de batalha eram quase imbatíveis" (CORINO, 2006, p. 20). Já em Atenas a relação homoerótica "básica e aceita pela sociedade ateniense se dava no relacionamento amoroso de um homem mais velho, o *erastes* (amante), por um jovem a quem chamavam *eromenos* (amado), que deveria ter mais de 12 anos e menos de 18. Esse relacionamento era chamado *paiderastia* (amor a meninos), [...], e tinha como finalidade a transmissão de conhecimento do *erastes* ao *eromenos*. [...], para os gregos era o paradigma da educação masculina, a *paidéia* (educação) que somente se realizava pela *paiderastia*" (CORINO, 2006, p. 22, grifos no original).

[341] ADORNO, 1988, p. 275.

[342] TREVISAN, 1998.